HENRI BERGSON

GÜLME

HASAN ÂLİ YÜCEL KLASİKLER DİZİSİ

FRANSIZCA ASLINDAN ÇEVİREN: DEVRİM ÇETİNKASAP

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

Genel Yayın: 2962

Hümanizma ruhunun ilk anlayış ve duyuş merhalesi, insan varlığının en müşahhas şekilde ifadesi olan sanat eserlerinin benimsenmesiyle başlar. Sanat şubeleri içinde edebiyat, bu ifadenin zihin unsurları en zengin olanıdır. Bunun içindir ki bir milletin, diğer milletler edebiyatını kendi dilinde, daha doğrusu kendi idrakinde tekrar etmesi; zekâ ve anlama kudretini o eserler nispetinde artırması, canlandırması ve yeniden yaratmasıdır. İşte tercüme faaliyetini, biz, bu bakımdan ehemmiyetli ve medeniyet dâvamız için müessir bellemekteyiz. Zekâsının her cephesini bu türlü eserlerin her türlüsüne tevcih edebilmiş milletlerde düşüncenin en silinmez vasıtası olan yazı ve onun mimarisi demek olan edebiyat, bütün kütlenin ruhuna kadar işliyen ve sinen bir tesire sahiptir. Bu tesirdeki fert ve cemiyet ittisali, zamanda ve mekânda bütün hudutları delip aşacak bir sağlamlık ve yaygınlığı gösterir. Hangi milletin kütüpanesi bu yönden zenginse o millet, medeniyet âleminde daha yüksek bir idrak seviyesinde demektir. Bu itibarla tercüme hareketini sistemli ve dikkatli bir surette idare etmek, Türk irfanının en önemli bir cephesini kuvvetlendirmek, onun genişlemesine, ilerlemesine hizmet etmektir. Bu yolda bilgi ve emeklerini esirgemiyen Türk münevverlerine şükranla duyguluyum. Onların himmetleri ile beş sene içinde, hiç değilse, devlet eli ile yüz ciltlik, hususi teşebbüslerin gayreti ve gene devletin yardımı ile, onun dört beş misli fazla olmak üzere zengin bir tercüme kütüpanemiz olacaktır. Bilhassa Türk dilinin, bu emeklerden elde edeceği büyük faydayı düşünüp de şimdiden tercüme faaliyetine yakın ilgi ve sevgi duymamak, hiçbir Türk okuru için mümkün olamıyacaktır.

23 Haziran 1941
Maarif Vekili
Hasan Âli Yücel

HASAN ÂLİ YÜCEL KLASİKLER DİZİSİ

HENRI BERGSON
GÜLME
GÜLÜNCÜN ANLAMI ÜZERİNE DENEME

ÖZGÜN ADI
LE RIRE
ESSAI SUR LA SIGNIFICATION DU COMIQUE

FRANSIZCA ASLINDAN ÇEVİREN
DEVRİM ÇETİNKASAP

Sertifika No: 29619

EDİTÖR
HANDE KOÇAK

GÖRSEL YÖNETMEN
BİROL BAYRAM

DÜZELTİ
NEBİYE ÇAVUŞ

GRAFİK TASARIM VE UYGULAMA
TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

1. BASIM, ŞUBAT 2014, İSTANBUL

ISBN 978-605-332-077-7 (CİLTLİ)
ISBN 978-605-332-078-4 (KARTON KAPAKLI)

BASKI
YAYLACIK MATBAACILIK
LİTROS YOLU FATİH SANAYİ SİTESİ NO: 12/197-203
TOPKAPI İSTANBUL
(0212) 612 58 60
Sertifika No: 11931

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
İSTİKLAL CADDESİ, MEŞELİK SOKAK NO: 2/4 BEYOĞLU 34433 İSTANBUL
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskultur.com.tr

HASAN ALİ YÜCEL KLASİKLER DİZİSİ

CCXVII

HENRI BERGSON

GÜLME
-GÜLÜNCÜN ANLAMI ÜZERİNE DENEME-

FRANSIZCA ASLINDAN ÇEVİREN:
DEVRİM ÇETİNKASAP

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

Önsöz[1]

Bu kitap *Gülme* (daha doğrusu *özel olarak gülünç şeylerin yol açtığı gülme*) hakkında, vaktiyle *Revue de Paris*'de[2] yayımlamış olduğumuz üç makaleyi içermektedir. Bunları tek bir ciltte bir araya getirdiğimizde, bizden öncekilerin fikirlerini derinlemesine incelemenin ve gülmeyle ilgili kuramların kitabına uygun bir eleştirisini yapmanın gerekli olup olmadığını sorguladık. Bize öyle geldi ki böyle yaparsak, açıklamalarımız fazlasıyla karmaşıklaşacaktı ve ele aldığımız konunun önemiyle orantısız ölçüde büyük bir kitap çıkacaktı ortaya. Kaldı ki gülüncün belli başlı tanımlarını, onları akla getiren şu ya da bu örnek bağlamında, kısaca olmakla birlikte, zımnen veya açıkça tartışmıştık. Bu yüzden makalelerimizi aynen aktarmakla yetindik. Kitaba sadece, geçtiğimiz otuz yılda gülünçle ilgili yayımlanmış belli başlı eserlerin bir listesini ekledik.

O tarihten bu yana başka eserler de yayımlandı. Aşağıda verdiğimiz liste genişlemiş oldu. Fakat kitabın kendisinde hiçbir değişiklik yapmadık[3]. Bunun sebebi, söz konusu muhtelif çalışmaların gülme konusunda farklı noktaları aydınlatmamış oluşu değil tabii ki. Ancak *gülüncün ortaya çıkış biçimlerini* belirlemekten ibaret olan yöntemimiz, daha genel olarak izlenen ve güldürü unsurlarını çok geniş ve çok basit bir formülde kapsamayı amaçlayan yöntemden kesin

1 1924 tarihli yirmi üçüncü baskının önsözünün çevirisidir. (ç.n.)

2 *Revue de Paris*, 1-15 Şubat, 1 Mart 1899.

3 Ancak biçimle ilgili birkaç küçük değişiklik yaptık.

çizgilerle ayrılıyor. Gerçi bu iki yöntem birbirini dışlamıyor fakat ikinci yöntemin sağlayabilecekleri ilkinin ulaştığı sonuçları hiçbir şekilde etkilemez ve bize göre bilimsel bir kesinlik ve titizlik içeren sadece bu ilk yöntemdir. Bu baskıya iliştirdiğimiz bu ek bölümde okuyucuların dikkatini çekmek istediğimiz nokta budur.

H.B.
Paris, Ocak 1924

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.
Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, s. 202 ve devamı. Bkz. aynı yazarın, *Les causes du rire*, 1862.
Courdaveaux, *Études sur le comique*, 1875.
Philbert, *Le rire*, 1883.
Bain (A.), *Les émotions et la volonté*, Fr. çev., 1885, s. 249 ve devamı.
Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen* (*Philos. Studien*, cilt. II, 1885).
Spencer, *Essais*, Fr. çev., 1891, cilt. I, s. 295 ve devamı. *Physiologie du rire*.
Penjon, *Le rire et la liberté* (*Revue philosophique*, 1893, c. II).
Mélinand, *Pourquoi rit-on ?* (*Revue des Deux-Mondes*, Şubat 1895).
Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896, s. 342 ve devamı.
Lacombe, *Du comique et du spirituel* (*Revue de métaphysique et de morale*, 1897).
Stanley Hall and A. Allin, *The psychology of laughting, tickling and the comic* (*American journal of Psychology*, cilt. IX, 1897).
Meredith, *An essay on Comedy*, 1897.
Lipps, *Komik und Humor*, 1898. Bkz. aynı yazarın, *Psychologie der Komik* (*Philosophische Monatshefte*, cilt. XXIV, XXV).
Heymans, *Zur Psychologie der Komik* (*Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane*, cilt. XX, 1899).
Ueberhorst, *Das Komische*, 1899.
Dugas, *Psychologie du rire*, 1902.
Sully (James), *An essay on laughter*, 1902 (Fransızcaya çeviren, L. ve A. Terrier : *Essai sur le rire*, 1904).
Martin (L. J.), *Psychology of Aesthetics: The comic* (*American Journal of Psychology*, 1905, cilt. XVI, s. 35-118).
Freud (Sigm.), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905; 2. Basım, 1912.
Cazamian, *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour* (*Revue germanique*, 1906, s. 601-634).
Gaultier, *Le rire et la caricature*, 1906.

Kline, *The psychology of humor* (*American Journal of Psychology*, cilt. XVIII, 1907, s. 421-441).
Baldensperger, *Les définitions de l'humour* (*Études d'histoire littéraire*, 1907, cilt. I).
Bawden, *The Comic as illustrating the summation-irradiation theory of pleasure-pain* (*Psychological Review*, 1910, cilt. XVII, s. 336-346).
Schauer, *Ueber das Wesen der Komik* (*Arch. f. die gesamte Psychologie*, cilt. XVIII, 1910, s. 411-427).
Kallen, *The aesthetic principle in comedy* (*American Journal of Psychology*, cilt. XXII, 1911, s. 137-157).
Hollingworth, *Judgments of the Comic* (*Psychological Review*, cilt. XVIII, 1911, s. 132-156).
Delage, *Sur la nature du comique* (*Revue du mois*, 1919, cilt. XX, s. 337-354).
Bergson, *À propos de « la nature du comique »*. Yukarıdaki makaleye cevap (*Revue du mois*, 1919, cilt. XX, s. 514-517).
Eastman, *The sense of humor*, 1921.

BİRİNCİ BÖLÜM

Genel Olarak Gülünç
Biçimlerin ve Hareketlerin Gülünçlüğü
Gülüncün Yayılma Kuvveti

Gülme ne anlama gelir? Gülünçlüğün temelinde ne vardır? Bir soytarının surat asışında, bir sözcük oyununda, bir vodvildeki yanılmacada, ince güldürünün bir sahnesinde ortak ne olabilir? Bu denli çeşitli üründe aynı olup da kimine nahoş kimine hoş bir koku bahşeden o esansı hangi damıtma yöntemi verebilir bize? Tüm ele geçirme çabalarına direnen, aniden tekrar ortaya çıkmadan önce gözden kaçıp yiten ve felsefi düşüncenin önüne küstah bir meydan okuma gibi dikilen bu küçük sorunla, Aristoteles'ten bu yana ne büyük düşünürler cebelleşti.

Bu sorunu bir kez de bizim ele alışımızın mazereti, güldürü yaratma gücünü, bir tanıma hapsetmeyi amaçlamıyor oluşumuz. Biz onda her şeyden önce, canlı bir şey görüyoruz. Ne kadar sıradan da olsa, onu hayata karşı duyduğumuz saygıyla ele alacağız; onun genişleyip yayılmasını gözlemlemekle yetineceğiz. Fark edilemeyecek kadar küçük merhalelerle bir biçimden diğerine girerek, gözlerimiz önünde tuhaf dönüşümler geçirecek. Gördüğümüz hiçbir şeyi küçümsemeyeceğiz. Belki de kurduğumuz bu sürekli bağ sayesinde kuramsal bir tanımdan daha esnek bir şeye, uzun bir yoldaşlıktan doğan pratik ve samimi bir bilgiye erişeceğiz. Ve belki, istemeden de olsa, yararlı bir tanışıklık da elde edeceğiz. Güldürü yaratımının, en uç tuhaflıklarında bile kendine has bir mantığı vardır. Çılgınlığı içinde bile bir yönteme uyan ve itiraf edelim hayallere kapılan ama kapıldığı hayallerde bile toplumun tamamının hemen kavrayıp

benimsediği imgeleri canlandıran bu yaratımın, hayalgücünün işleyiş biçimleri hakkında, hele hele toplumsal, kolektif ve popüler hayalgücü hakkında bilgi vermemesi mümkün müdür? Kaynağını gerçek hayatta bulan ve sanatla akraba olan bu yaratımın, bize hayat ve sanat hakkında söyleyecek bir şeyi nasıl olmayabilir?

Öncelikle temel olduğunu düşündüğümüz üç tespiti öne süreceğiz. Bunlar bizatihi gülünçlükten ziyade onun nerede araştırılması gerektiğiyle ilgili olacak.

I

Dikkat çekeceğimiz ilk nokta şu: Sadece gerçek anlamda *insani* olan şeyler için gülünçlükten bahsedilebilir. Bir manzara güzel, zarif, görkemli, silik veya çirkin olabilir fakat asla gülünç olamaz. Bir hayvana gülünebilir ama bu onda insani bir tavır veya ifade yakaladığımız içindir. Bir şapkaya gülünebilir fakat bu durumda alaya aldığımız şey bir keçe veya hasır parçası değil insanların ona verdiği biçimdir, yani insan kaprisinin girdiği kalıptır. Bu denli önemli, üstelik de basit bir olgunun filozofların ilgisini daha çok çekmesi gerekmez miydi? Bazıları, insanı 'gülen hayvan' olarak tanımladı. Aynı şekilde insanı, güldüren hayvan olarak da tanımlayabilirlerdi çünkü başka hayvanlar veya bazı cansız nesneler güldürmeyi başarsalar da bu ancak onların insanla olan benzerliklerine, insanın onlar üzerinde bıraktığı ize veya insanın kullanımına bağlı olarak gerçekleşir.

Şimdi de aynı derece önemli bir başka belirtiye, genellikle gülmeye eşlik eden *duygusuzluğa* dikkat çekelim. Öyle görünüyor ki gülünç şeyler sarsıcı etkilerini ancak tümüyle sakin ve durgun bir ruhun sathı üzerinde gösterebilmektedir. Gülüncün doğal ortamı kayıtsızlıktır ve gülmenin en büyük düşmanı duygulardır. Örneğin bizde acıma veya şefkat duygusunu uyandıran birine gülemeyeceğimizi söylemiyorum, ama böyle bir durumda, bir anlığına da olsa bu muhabbeti unutmamız, acıma duygumuzu susturmamız gerekecektir. Sadece akıllarıyla hareket eden bir insan topluluğunda muh-

temelen kimse ağlamazdı ancak yine de gülenler olabilirdi. Buna karşın, hayatla sürekli ahenk içinde olan, her olayın içlerinde duygusal anlamda iz bırakıp yankılandığı hassas ruhlar ne gülmek nedir bilebilir ne de gülmenin ne olduğunu anlayabilirlerdi. Bir anlığına, söylenen ve yapılan her şeyle ilgilenmeyi deneyin; hareket eden kişiyle birlikte hareket ettiğinizi, onun hissettiklerini hissettiğinizi hayal edin; yani olanca gücünüzü sempatiye vakfedin: Sihirli bir değneğin etkisindeymiş gibi en önemsiz şeylerin bile ciddiyet kazandığını ve her şeyin kasvetli bir renge büründüğünü görürsünüz. Şimdi de mesafe alıp, tarafsız bir seyirci gözüyle bakın hayata: Pek çok dram güldürüye dönüşecektir. Dans edilen bir salonda müziğin sesine kulaklarımızı tıkamamız yeterlidir: Dans edenler bir anda gülünç görünürler. İnsanların davranışlarından kaçı bu tür bir sınamaya dayanabilir? Pek çok hareket, kendisine eşlik eden duygusal ahenkten koparıldığında bir anda ciddi olmaktan çıkıp gülünç hale gelmez mi? Dolayısıyla gülünç, etkisini tam olarak göstermek için kalbin bir anlığına da olsa hissizleşmesini gerektirir. Gülünç saf akla hitap eder.

Yalnız bu akıl diğer akıllarla ilişki halinde olmalıdır. Dikkat çekmek istediğimiz üçüncü nokta da budur. Eğer yalnız ve diğer insanlardan yalıtılmış hissediyorsanız gülünç olandan keyif almanız mümkün değildir. Gülme yankılanmaya ihtiyaç duyar gibidir. Dikkatle kulak verip dinleyin: Gülme açık, belirgin, tamamlanmış bir ses değildir; yankılana yankılana yavaş yavaş uzayıp gitmek isteyen, dağlardaki şimşek gibi bir çatırdamayla başlayıp gümbürtülerle devam eden bir şeydir. Fakat bu yankılanış sonsuza kadar süremez. Alabildiğine geniş bir daire içinde dolaşabilir ama bu daire yine de kapalı bir dairedir. Gülmemiz her zaman bir topluluğun gülmesidir. Bir tren vagonunda veya bir yemek masasında belki başınıza gelmiştir: Yolcular kendilerine besbelli gülünç gelen şeylerden bahsedip içtenlikle gülmektedirler. Onla-

rın meclisinde olsanız siz de anlatılanlara gülerdiniz. Fakat böyle olmadığından gülmek hiç içinizden gelmez. Herkesin gözyaşları döktüğü bir vaazda kendisine niçin ağlamadığı sorulan bir adam şöyle yanıt vermiştir: "Ben bu cemaatten değilim." Adamın ağlamakla ilgili söylediği gülme için daha da doğrudur. Ne kadar içten olduğunu zannetsek de gülme, gerçek veya hayalî, gülen diğer kişilerle yapılmış bir ittifakın, hatta neredeyse bir suç ortaklığının art düşüncesini barındırır. Tiyatroda, salon ne kadar doluysa seyircinin gülüşünün de o denli taşkın olacağı defalarca söylenmiştir. Aynı şekilde, belli bir toplumun fikirleri ve âdetleriyle ilgili olduklarından pek çok güldürü unsurunun bir dilden diğerine tercüme edilemediğiyle ilgili nice tespitte bulunulmuştur. Bu iki olgunun önemi anlaşılamadığından gülünçlük, zihni oyalayan basit bir tuhaflık sayılmış, gülmeye ise diğer insani faaliyetlerle ilişkisiz, münferit, garip bir fenomen gözüyle bakılmıştır. Bu yüzden, gülüncün "akli bir tezat", "hissedilir bir saçmalık" gibi fikirler arasında zihnin yakaladığı soyut bir ilişki olduğunu ileri süren ya da gülüncün tüm biçimlerine gerçekten de denk düşmekle birlikte, gülünç bir şeyin bizi neden güldürdüğünü hiç mi hiç açıklamayan tanımlar yapılmıştır. Gerçekten de diğer mantıksal ilişkiler vücudumuza hiç tesir etmezken bu özel mantıksal ilişki, nasıl oluyor da algılanır algılanmaz bizde kasılmaya, genleşmeye ve titremeye yol açabiliyor? Biz sorunu bu yönüyle ele almayacağız. Gülmeyi anlamak için onu ait olduğu doğal ortamına, yani toplum içine yerleştirmek gerekir; özellikle de gülmenin faydaya yönelik işlevini, yani toplumsal işlevini saptamak gerekir. Hemen söyleyelim, tüm araştırmamızı yönlendiren fikir bu olacaktır. Gülme, müşterek hayatın bazı gereklerine cevap vermelidir. Gülmenin toplumsal bir anlamı olmalıdır.

Yapığımız bu üç ön tespitin hangi noktada birleştiklerini net bir şekilde belirleyelim. Öyle görünüyor ki gülme, bir araya toplanmış bir grup insanın, duygularını susturup,

sadece akıllarını işleterek tüm dikkatlerini içlerinden bir kişiye yöneltmeleri halinde ortaya çıkmaktadır. Bu durumda dikkatlerini yöneltecekleri nokta hangisi olacaktır? Aklın buradaki işlevi ne olacaktır? Bu sorulara cevap vermek sorunu daha sıkı kavramak olacaktır. Ama bu noktada birkaç örnek vermek kaçınılmaz hale geliyor.

II

Adamın biri sokakta koşarken tökezleyip düşer, gelip geçenler gülerler. Herhâlde, adamın içinden ansızın yere oturmak geldiğini düşünecek olsak, gülmezdik. Güldüğümüz şey, adamın kendini yerde bulmasıdır. Dolayısıyla gülmeye sebep olan şey adamın duruşundaki bu ani değişiklik değil, bu değişiklikteki istemdışılık, yani sakarlıktır. Belki yolunun üzerinde bir taş vardı. Adımlarını ayarlaması veya yolunu değiştirmesi gerekiyordu. Fakat yeterince esnek olmadığından, dalgınlık veya vücudun inadı yüzünden, yani *ivmenin veya katılığın etkisiyle* koşullar başka türlü davranmayı gerektirirken kaslar aynı hareketi sürdürmüştür. Adam bu yüzden düşer ve gelip geçenler de buna gülerler.

Şimdi de bir başka örneği, gündelik hayatın ufak tefek işlerini matematik bir kesinlikle ifa eden kişiyi ele alalım. Yalnız, bu kişinin etrafındaki nesnelere muzip bir şakacı tarafından hile karıştırılmış olsun; öyle ki kalemini mürekkebe diye çamura daldırıyor, sağlam sandalyeye oturuyorum derken kendini yerde buluyor. Kısacası hep kazanılmış bir hızın, ivmenin etkisiyle hareketleri ya boşa çıkıyor ya da boşa gidiyor. Burada hareketi sürdüren şey alışkanlıktır. Hareketi ya durdurmak ya da değiştirmek gerekmektedir. Fakat bunların hiçbiri gerçekleşmez, hareket mekanik biçimde sabit bir doğrultuda sürdürülür. Dolayısıyla bu muzipliğin kurbanı olan kişi, koşarken düşen adamla benzer bir konumdadır. O

da aynı sebepten ötürü gülünçtür. Her iki vakada da gülünç olan, durum dikkatli bir esneklik ve enerjik bir uyumluluk gerektirdiği halde, karşımıza çıkan *mekanik bir katılıktır*. İki vaka arasındaki tek fark ilkinin kendi kendine olması, ikincisinin ise yapay yollarla gerçekleştirilmesidir. İlkinde yoldan geçenler sadece *gözlemlemiş*, ikincisinde muzip şakacı *müdahalede* bulunmuştur.

Ancak her iki vakada da etkiye yol açan bir dış koşuldur. Bu yüzden gülünçlük arızidir, tabir yerindeyse şahsiyetin yüzeyindedir. Peki, şahsın içine nasıl nüfus edecek? Bu ancak mekanik katılığın açığa çıkmak için koşulların tesadüfiliği veya insanların muzipliği tarafından oluşturulmuş bir engele ihtiyaç duymadığı durumda gerçekleşebilir; yani kendini dışavurması için gereken sebebi, doğal bir süreç içinde, kendi içinden devşirmesi durumunda. Şu halde, tıpkı eşlikçilerine ayak uyduramayıp geriden gelen bir melodi gibi sürekli olarak, *o an yaptığı şeye değil de yapmış* olduklarına takılan bir zihin hayal edelim. Hem duyular hem zekâ bakımından doğuştan gelme bir esnek olmama durumunu hayal edelim: Artık ortada olmayan şeyleri gördüğümüzü, artık işitilmez olmuş şeyleri işittiğimizi, artık isabetli olmayan şeyleri söylediğimizi, kısacası mevcut gerçekliğe göre kendimizi ayarlamamız gerekirken geçmiş ve hayalî bir duruma uygun davrandığımızı düşünelim. Bu defa gülünçlük bizzat şahsın içine yerleşecektir: Her şeyi, malzemeyi olduğu kadar biçimi, sebebi olduğu kadar vesileyi de kişinin kendisi sağlayacaktır. *Dalgın* karakterinin (zira tasvir ettiğimiz böyle bir şahıstır) güldürü yazarlarına sıklıkla esin vermesinde şaşılacak bir şey olabilir mi? La Bruyère sıra bu dalgın karaktere gelince, yaptığı tahlilde çok çeşitli gülünç etkiler üretebilecek bir formüle ulaştığını fark etti. Hatta bu formülü ölçüsüzce kullandı. En uzun ve ayrıntılı tasviri Menalque'le ilgili olarak yaptı ve ve sürekli bu karaktere dönerek, ısrarla ve ölçüsüz biçimde onun üzerinde durdu. Mevzunun kolaylığı onu cezbediyor-

du. Gerçekten de dalgınlıkla birlikte, gülünçlüğün bizzat kaynağına değil belki ama doğrudan doğruya kaynaktan çıktığı kesin olan olgu ve fikirlere erişiriz. Âdeta gülmenin en geniş doğal havzasına varmış oluruz.

Dalgınlığın etkisi de yerine göre kuvvetlenebilir. İlk uygulama sahasını az önce gördüğümüz, genel bir yasa söz konusudur ve bu yasayı şu şekilde formüle ediyoruz: Gülünç etkinin belli bir sebepten kaynaklandığı durumlarda, sebep bize ne kadar doğal geliyorsa ortaya çıkan etki de bize o kadar gülünç gelir. Basit bir olgu olarak sunulan dalgınlığa bile güldüğünü gördük. Gözlerimiz önünde doğup büyüyen, kaynağını bildiğimiz ve hikâyesini tasarlayabileceğimiz bir dalgınlık daha da gülünç olacaktır. Daha belirgin bir örneği ele alalım: Aşk ve şövalye romanları okumayı alışkanlık edinmiş birini düşünelim. Roman kahramanlarının çekiciliğine kapılan, büyülenen bu kişi düşünce ve tasarılarıyla giderek daha çok bu kahramanlara meylediyor. En sonunda, aramızda dolanıp duran bir uyurgezere dönüşüyor. Bu kişinin hareketleri dalgınlıktan ibarettir. Yalnız, tüm bu dalgınlıklar, bilinen, mevcut bir sebebe bağlıdırlar. Tümüyle ve sadece birer zihinsel *yokluk* değildirler; kişinin, hayalî de olsa oldukça belirli bir ortamda bulunuşuyla, *mevcut oluşuyla* açıklanabilecek dalgınlıklardır. Gerçi, şöyle ya da böyle, düşmek sonuçta düşmektir, fakat insanın sağa sola bakındığı için kuyuya düşüvermesi ile aynı kuyuya, bir yıldıza ulaşmayı hedeflerken düşmesi bambaşka şeylerdir. Don Quijote'nin seyrine daldığı bir yıldızdı. Bu hayalperest, kuruntucu ruh halinde ne derin güldürü unsurları saklıdır! Öte yandan, dalgınlık fikrini bir aracı rolü oynayacak şekilde kurgularsak, bu pek derin gülünçlüğün en sığ gülünçlüklerle ilintili hale geldiğini görürüz. Gerçekten de, bu hayalperest ruhlar, çılgın ama çok tuhaf bir şekilde makul de olan bu coşkulu hayalciler bizi güldürürlerken, muzip bir şakanın kurbanı olan veya sokakta kayıp düşen kişinin dokunduğu

aynı tele dokunurlar, bizde aynı içsel mekanizmayı harekete geçirirler. Onlar da koşarken düşenler, işletilen naif kimselerdir pekâlâ; ideallerin peşinden koşarken gerçeklere takılıp tökezleyen, hayatın sinsice kendilerine düzen kurduğu saf hayalcilerdir. Fakat hepsinden önemlisi, dalgınlıkta ustadır bunlar; başkalarından üstünlükleri, dalgınlıklarının sistemli, temel bir fikir etrafında örgütlenmiş oluşudur -ve gerçekliğin hayalleri ıslah etmekte kullandığı acımasız mantık sağ olsun, yaşadıkları talihsizlikler de oldukça tutarlıdır- böylece sürekli üst üste eklenen bir dizi olayın etkisiyle, etraflarında hudutsuzca yayılan bir gülmeye neden olurlar.

Şimdi bir adım daha ileri gidelim. Bir sabit fikirdeki katılığın zihinle olan ilişkisi tam da kimi zaaflar ile karakter arasındaki ilişki gibi değil midir? İster doğal bir çarpıklık ister iradedeki bir tutukluk olsun, zaaf çoğu zaman ruhtaki bir eğriliğe benzer. Kuşkusuz ruhun olanca kuvveti ve üretken imkânlarıyla birlikte içine gömüldüğü zaaflar da vardır, öyle ki ruh kendisiyle birlikte sürüklediği bu zaafları sürekli değişen şekillerde hayata taşır. Bunlar trajik zaaflardır. Bizi gülünç kılan zaaf ise tersine, âdeta dışarıdan gelmiş, içine yerleştiğimiz hazır yapım bir çerçeve gibidir. Esnekliğimize göre şekil değiştirmek yerine bize kendi katılığını dayatır. Biz onu karmaşık hale getirmeyiz, tersine o bizi basitleştirir. Çalışmamızın son kısmında ayrıntılı şekilde göstermeye çalışacağımız gibi güldürü ile drama arasındaki esas fark tam da buradadır. Bir drama, adıyla sanıyla belirli bir zaafı veya ihtirası tasvir ettiğinde, bunları bir kişide o kadar güzel somutlaştırır ki genel özellikleri hatırımızdan silinip gittikten, adları unutulduktan sonra, artık bu zaaf ve ihtirasların hangileri olduğunu değil, onları şahsında cisimleştiren kişiyi düşünürüz. Bu yüzden bir dramanın adı çoğunlukla bir özel isim olur. Öte yandan güldürülerin pek çoğunun adı bir cins isimdir: *Cimri*, *Kumarbaz* vs. *Kıskanç* adını taşıyabilecek bir oyun düşünmenizi istesem örneğin, aklınıza *Sganarelle* veya

George Dandin gelecek, *Othello* gelmeyecektir. *Kıskanç* ancak bir güldürünün adı olabilir. Çünkü gülünç kusur kişilere ne kadar sirayet etmiş olursa olsun yalın ve bağımsız varlığını yine de muhafaza eder; sahnedeki kanlı canlı kişileri ayakta tutan, görünmez ama daima mevcut bir ana karakter olmayı sürdürür. Kimi zaman diğer karakterleri kendi ağırlıyla tökezletmekten veya onlara kendisiyle birlikte taklalar attırmaktan hoşlanır. Ama çoğu, birer kukla, birer aletmişler gibi oynar onlarla. Daha yakından bakın: Güldürü yazarının sanatı, bize belirli bir zaafı yakından tanıtmaktır; en nihayetinde ona o kadar aşina oluruz ki yazarın elinde tutup oynattığı kuklaların ipleri biz seyircilerin eline geçmiş gibi olur, o iplerle biz de oynarız ve oyundan aldığımız keyif biraz da bundan kaynaklanır. Dolayısıyla, burada da bizi güldüren bir tür otomatizmdir. Ve bu, basit bir dalgınlığın otomatizmine çok benzerdir. Buna ikna olmak için, güldürü karakterinin gülünçlüğünden habersiz olduğu ölçüde gülünç olduğunu fark etmek yeterlidir. Gülünç, kendinin bilincinde değildir. Gyges'in yüzüğünü[1] takmış da bu yüzük tam tersi etkide bulunmuş ve tüm dünyanın gözüne görünür olmakla birlikte kendi kendini göremez hale gelmiş gibidir. Bir trajedi kahramanı onu nasıl yargıladığımızı bilse bile davranışını değiştirmeyecektir; kim olduğunun ezici bilincine karşın ve bize ilham ettiği apaçık dehşet duygusuna rağmen aynı davranışta ısrar edebilecektir. Fakat gülünç bir kusur, gülünçlüğünü fark ettiğinde, kendini hiç değilse dışarıya karşı değiştirmeye çalışır. Harpagon bizim cimriliğine nasıl güldüğümüzü görse cimrilikten vazgeçerdi demeyeceğim ama hiç değilse bize bu kusurunu daha az veya başka türlü gösterirdi. Şimdiden söyleyelim: Gülme işte bu şekilde "Kalıplaşmış davramşları cezalandırır."[2] Nasıl olmamız gerekiyorsa o

---

1 Bkz. Platon, *Devlet*, 2. Kitap, 2.359a.-2.360d. (ç.n.)

2 *Castigat ridendo mores*. Molière'in şair Jean-Baptiste Senteuil'e atfettiği ve sonraları Fransız yazınında epeyce tartışılmış söz. (ç.n.)

şekilde görünmeye çalışmamızı ve kuşkusuz günün birinde tam da göründüğümüz gibi olmamızı sağlar.

Bu tahlili daha da ileri götürmenin şimdilik gereği yok. Koşarken düşen kişiden, işletilen saf adama, işletilmekten dalgınlığa, dalgınlıktan hayalperestliğe, hayalperestlikten irade ve karakterdeki türlü zaaflara kadar gülünçlüğün şahsiyetin giderek daha derinine sirayet ederken izlediği gelişimi takip ettik. Her seferinde, en incelikli görünümlerinde bile gülünçlük, bize en kaba biçimlerinde fark ettiğimiz şeyi, yani bir otomatizm ve katılık izlenimini verdi. Şimdi artık uzaktan, bulanık ve puslu da olsa, insan doğasının gülünç tarafına ve gülmenin normalde üstlendiği işleve bir ilk bakış atabiliriz.

Hayatın ve toplumun her birimizden talep ettiği şey mevcut durumun sınırlarını anlayan sürekli uyanık bir dikkat ve ayrıca o duruma kendimizi uydurmamızı sağlayacak zihinsel ve bedensel bir esnekliktir. *Gerginlik* ve *esneklik*: İşte hayatın sahneye koyduğu, biri diğerini tamamlayan iki kuvvet! Bu iki kuvvetin noksanlığı bir bedende fark edilir nispette diyelim: Bu durumda her türden kaza, zafiyet ve hastalıkla karşı karşıya kalırız. Aynı şey zihin için söz konusu olduğunda, psikolojik yetersizlikler, çılgınlığın türlü çeşidiyle karşı karşıyayız demektir. Peki ya bunlar karakterde noksansa? O zaman da felaketlerin kaynağı, kimi zaman da cürümlerin sebebi olan toplumsal hayata uyum sağlamaktaki büyük güçlükler söz konusu olacaktır. Hayatın ciddiyet boyutunu ilgilendiren bu yetersizlikler bir defa ortandan kalktığında (ki bu bunlar yaşam mücadelesi denilen şey sırasında kendiliğinden ortadan kalkma eğilimindedir), kişi hayatını sürdürebilir, yani diğer insanlarla birlikte yaşayabilir. Fakat toplum bizden başka bir şey daha talep eder. Hayatta kalmamız yeterli değildir onun için, iyi yaşamamız da gerekir. Bu noktada toplumun çekindiği şey artık hayatta esas olan şeylere yoğunlaşan insanların diğer her konuda, katılaşmış alışkan-

lıkların zahmetsiz otomatizmine kendilerini bırakmalarıdır. Toplumun sakınması gereken bir diğer şey de, toplumu oluşturan üyelerin, zamanla birbirleriyle daha mükemmel şekilde örtüşen istemlerin giderek ahenk kazanan dengesini amaçlamak yerine onun temel koşullarına riayet etmekle yetinmesidir: Kişiler arasında önceden belirlenmiş, alelade bir mutabakat toplum için yeterli değildir; toplumun talep ettiği, sürekli bir karşılıklı uyum sağlama çabasıdır. Karakterin, zihniyetin ve hatta vücudun her tür *katılığı,* bu yüzden toplumun gözünde tekinsizdir; çünkü bu katılık uyuklayan ve aynı zamanda kendini yalıtan, toplumun eksenini oluşturan müşterek merkezden uzaklaşmak ve son noktada bir acayipliğe varmak eğiliminde olan bir faaliyetin muhtemel emaresidir. Ancak toplum bu aşamada somut bir cezayla duruma müdahale edemez, zira kendisine somut bir saldırı olmamıştır. Gerçi karşı karşıya bulunduğu şey endişe vericidir ama sadece bir belirti düzeyindedir –belki biraz tehditkârdır ama en nihayetinde bir jesttir. Dolayısıyla toplum da bu duruma sadece bir jestle karşılık verir. Gülme bu tür bir şey, bir nevi *sosyal jest* olmalıdır. Gülme, yarattığı korkuyla acayiplikleri, sıradışılıkları bastırır, kendini yalıtma ve uykuya dalma eğilimindeki kimi ikincil faaliyetleri sürekli uyanık ve birbiriyle temas halinde tutar ve nihayet, toplumsal bünyenin sathında mekanik katılık namına ne varsa hepsine esneklik kazandırır. Dolayısıyla gülme sadece estetiği ilgilendiren bir konu değildir, zira (bilincinde olmadan ve hatta pek çok özel durumda ahlaka uymayacak şekilde) herkesin mükemmelleşmesi gibi faydalı bir amaç gözetir. Ama gülmede yine de estetik bir yan vardır çünkü gülünç, tam da birey ve toplum kendi devamını sağlama endişesinden kurtulduğunda ve kendine birer sanat eseriymiş gibi muamele etmeye başladığında doğar. Kısacası, bireysel ve toplumsal yaşayışı zora sokan ve doğal sonuçları itibarıyla kendi cezalarını getiren faaliyet ve tavırları kuşatacak bir daire çizersek, bu güçlü duyguların

ve mücadelelerin sahası dışında, bir insanın bir diğerinin seyircisi olduğu tarafsız bir alan kalır ki burada toplum hâlâ, üyelerinden beklediği azami toplumsallığı ve esnekliği elde edebilmek için vücudun, zihnin veya karakterin katılığından kurtulmayı istemektedir. Bu katılık gülünçlüktür ve gülme de bu katılığa verilmiş cezadır.

Ancak, bu basit formülden tüm gülünç söz ve olayları bizim için hemencecik açıklamasını beklemeyelim. Gerçi bu formül, gülüncün her türlü yabancı unsurdan arınmış halde bulunduğu kusursuz, basit, kuramsal vakalar için uygun bir formüldür kuşkusuz. Ama bizim asıl niyetimiz onu tüm açıklamalarımıza eşlik edecek bir *ana motif* haline getirmektir. Daima bu formülü akılda bulundurmak ama ona aşırı yüklenmemek gerekir –bu biraz şu örneğe benzer: İyi bir eskrimci derslerde öğrendiği kesintili hareketleri hatırından çıkarmamalı ama vücudunu da saldırının sürekliliğine uydurmalıdır. Şimdi, gülünçlüğün biçimlerindeki sürekliliği göstermeye çalışacağız. Bunu yaparken bir kere daha bizi bir palyaçonun soytarılıklarından en rafine güldürü oyunlarına kadar götüren hattı takip edeceğiz; çoğu zaman öngörülemeyen kavşaklarıyla bu güzergâhı izlerken zaman zaman durup etrafımıza bakacağız ve eğer mümkün olursa başladığımız noktaya tekrar döneceğiz. Sanat ile hayat arasındaki genel ilişki -nitekim gülünç sanat ile hayat arasında salınır- belki tam da bu noktada gözlerimiz önüne serilecek.

III

En basitten başlayalım. Hangi yüz gülünçtür? Gülünç yüz ifadesi nereden kaynaklanır? Ve burada gülüncü çirkinden ayıran nedir? Bu şekilde ortaya koyulduğunda, sorun ancak gelişigüzel bir çözüme ulaştırılabilir. Ne kadar basit görünse de bu sorun daha şimdiden, tek bir cepheden yaklaşmamıza izin vermeyecek kadar inceliklidir. Önce çirkinliği tanımlamak gerekecektir çünkü ancak bundan sonra gülünçlüğün ona ne kattığı keşfedilebilecektir. Gelgelelim çirkinliği tahlil etmek güzelliği tahlil etmekten daha kolay değildir. Ancak biz burada, çok sık faydalanacağımız bir hileye başvuracağız. Sorunu uç noktasına taşıyacak ve sebebi görünür kılıncaya kadar sonucu, tabir yerindeyse abartacağız. Öyleyse, çirkinliği biçimsizlik noktasına kadar taşıyalım ve biçim bozukluğundan gülünçlüğe nasıl geçildiğini görelim.

Özellikle bazı biçim bozukluklarının kimi durumlarda gülmeye yol açmak gibi hazin bir ayrıcalığa sahip olduğu şüphe götürmez. Ayrıntıya girmeye gerek yok. Biz sadece, okuyucudan farklı biçim bozukluklarını gözden geçirmesini ve onları iki gruba ayırmasını rica edelim: Bir yanda doğanın gülünçlüğe yaklaştırdığı, diğer yanda ise gülünçlükten büsbütün uzaklaştırdığı bozukluklar olsun. İnanıyoruz ki okuyucu şu yasaya ulaşacaktır: *Ancak normal yapıdaki bir insanın kolayca taklit edebileceği biçim bozuklukları gülünç olabilir.*

Kambur kimsenin yamuk duran biri izlenimi verdiği doğru değil midir? Sırtı çirkin bir eğim oluşturacak şekilde kasılmış gibidir. Bir tür fiziksel inatla, *katılıkla* yani, kazanılmış bir alışkanlığı sürdürüyor gibidir. Sadece gözlerinizle görmeye çalışın. Düşünmeyin ve bilhassa akıl yürütmeyin. Tüm önyargılarınızı bir yana bırakın; doğal, dolaysız, asli izleniminizi yakalamaya çalışın. Ulaşacağınız görüntü bahsettiğimiz türden bir görüntü olacaktır. Önünüzde belli bir vaziyette kendini katılaştırmış, tabir mazur görülürse, yüzünü değil de tüm bedenini çarpıtmış bir adam belirecektir.

Şimdi, aydınlatmak istediğimiz noktaya dönelim. Gülünç biçim bozukluklarını hafifleterek, gülünç çirkinliğe ulaşmamız gerekir. Dolayısıyla yüzün gülünç bir ifadesi, bize katılaşmış, âdeta yüzün normaldeki hareketliliği içinde donmuş bir şeyi hatırlatan ifadedir. Bu ifade de gördüğümüz, yerleşmiş bir tik, sabit bir yüz buruşturma olacaktır. Hoş ve zarif olanlar da dâhil yüzün tüm sıradan ifadelerinin bize aynı sabit katılık izlenimini verdiği söylenerek itiraz edilebilir. Ancak burada önemli bir ayrım yapmak gerekir. İfade gücü olan bir güzellikten, hatta çirkinlikten bahsettiğimizde, bir yüzde ifade olduğunu söylediğimizde söz konusu olan, belki sabit ama bize hareketliymiş izlenimi verene bir ifadedir. Sabit halinde bile, ifade ettiği ruh durumunun tüm olası inceliklerinin bulanık biçimde aksettiği bir müphemliği barındırır: Tıpkı bazı bahar sabahlarının hafif sisinde güneşli bir gün vaadinin hissedilmesi gibi. Öte yandan, yüzdeki gülünç ifade sunduğundan fazlasını vaat etmeyen bir ifadedir. Emsalsiz, sabit bir buruşmadır. Sanki kişinin tüm manevi yaşantısı simasında kristalleşmiş gibidir. İşte bu yüzden bir yüz bize, şahsiyetin içinde dönüşsüz biçimde eriyip gittiği basit, mekanik bir hareket izlenimi uyandırdığı ölçüde daha gülünç gelir. Sürekli, ağlamak üzereymiş gibi görünen yüzler vardır; bazı yüzler her an

gülecek veya ıslık çalacak gibidir; bazıları da durup dinlenmeksizin hayalî bir trompete üflüyor gibidir. Tüm yüzler içinde en gülünçleri bunlardır. Sebep bize ne kadar doğal görünürse ortaya çıkan etkinin de o kadar gülünç olacağı şeklindeki yasanın burada da doğrulandığını görüyoruz. Otomatizm, katılık, kalıcı hale gelmiş buruşmalar, işte bir yüzde bizi güldüren şeyler bunlardır. Fakat bu gülünç etki biz bu karakteristikleri daha derin bir sebebe, kişideki *asli dalgınlığa* bağlayabildiğimiz ölçüde şiddetlenir. Bu asli dalgınlıkta, ruh sanki yalın hareketin maddiliğiyle büyülenmiş, hipnotize olmuş gibidir.

Artık karikatürlerdeki gülünçlüğü anlayabiliriz. Bir yüz ne kadar muntazam olursa olsun, çizgilerini ne kadar uyumlu, hareketlerini ne kadar yumuşak düşünürsek düşünelim o yüzdeki ahenk asla tamamen mükemmel değildir. Onda daima, kendini belli etmek üzere olan bir kırışık alameti, olası bir buruşma emaresi ve nihayet doğanın tercih edebileceği türden, bir çarpıklık eğilimi saptanabilir. Karikatür sanatı kimi zaman duyumsanmaz olan bu hareketi yakalamak ve onu büyüterek herkesin görebileceği hale getirmektir. Üzerinde çalıştığı yüzlere, en kötü durumda buruşacakları şekilde surat astırır. Biçimin yüzeysel ahengi altında maddenin derin boyun eğmezliğini keşfeder. Doğada bir eğilim halinde bulunmuş olması gereken fakat daha üstün bir kuvvet tarafından bastırıldığı için açığa çıkamamış biçimsizliklere ve orantısızlıklara hayat verir. Şeytani bir yanı olan karikatür sanatı, meleğin yere vurduğu şeytanı ayağa kaldırır. Kuşkusuz bu abartıya başvuran bir sanattır ama amacının abartma olduğunu söylersek doğru tanımlamış olmayız onu, zira asıllarına portrelerden çok benzeyen veya abartının neredeyse hiç hissedilmediği karikatürler de vardır. Ve tersine aşırı bir abartmayla gerçek bir karikatür izlenimi yaratılamadığı da olur. Abartmanın, gülünç olması için, bir amaç gibi görünmemesi, çizerin doğada potansiyel halde gördüğü bozukluk-

ları gözlerimiz önüne sermek için başvurduğu basit bir araç gibi görünmesi gerekir. Önemli olan, ilgimizi çeken bu bozukluklardır. İşte bu yüzden, bir burnun eğiminde ve hatta bir kulağın biçiminde, yani yüzün hareketsiz parçalarında bile bu bozukluklar araştırılır. Çünkü bizim için biçim bir hareketin çerçevesidir daima. Bir burnun boyutlarıyla oynayan fakat yapısına dokunmayan, söz gelimi burnu doğanın meylettiği yönde uzatan karikatürist onu gerçek anlamda çarpıtır: Karikatürü gördükten sonra gerçek burun da bize sanki o yöne uzayıp çarpılmak istiyormuş gibi görünür. Bu anlamda, bizzat doğanın da kimi zaman karikatüristlerin başarısına ortak olduğu söylenebilir. Bazı dudakların patlaklığı, çenelerin darlığı, yanakların şişkinliği öyledir ki sanki doğa, daha makul bir kuvvetin itidal gözeten kısıtlayıcı denetiminden sıyrılmış ve çarpıklığı son noktasına taşımış gibidir. Tabiri caizse kendi kendisinin karikatürü olan yüzlere bu yüzden güleriz.

Özetleyecek olursak, aklımız hangi kuramı benimserse benimsesin hayalgücümüzün kendine has çok belirgin bir felsefesi vardır: Tüm insani biçimlerde maddeyi şekillendiren ruhun çabasını görür; bu ruh çok daha esnek, sürekli hareket halinde, yer tarafından çekilmediği için hiçbir ağırlığı olmayan bir ruhtur. Canlandırdığı bedene kanatlı hafifliğinden bir şeyler katar: Böylece maddeye bulaşan gayrimaddilik, zarafet denilen şeydir. Fakat madde direnir, inat eder. Bu yüksek ilkenin sürekli teyakkuz halindeki faaliyetini kendine doğru çeker, onu kendi ataletine sürüklemeyi ve basit bir otomatizme indirgemeyi ister. Bedenin zekâ barındıran çok çeşitli hareketini bönce katılaşmış kalıplar halinde dondurmak, yüzün oynak ifadelerini kalıcı şablonlara oturtmak ve nihayet yaşayan, canlı bir idealle temas içinde sürekli yenilenmek yerine bir tür mekanik iştigalin maddiliğine dalmış ve gömülmüş görünen bir üslubun damgasını bütün bir şahsiyet üzerine vurmak ister. Böylece madde,

ruhun canlılığını dışarıdan donuklaştırmayı, hareketliliğini dondurmayı ve nihayet zarafeti söndürmeyi başardığında vücuda gülünç bir hava verir. Dolayısıyla gülünçlüğü tersiyle tanımlamak istenecek olursa, onu güzellikten ziyade zarafetle karşı karşıya koymak gerekecektir. Gülünçlük, çirkinlikten ziyade katılıktır.

IV

Şimdi, *biçimlerin* gülünçlüğünden *jestlerin* ve *hareketlerin* gülünçlüğüne geçeceğiz. Bu tür olgulara kural teşkil ettiğini düşündüğümüz yasayı hemen ifade edelim. Bu yasa yukarıda okuduğunuz mütalaalardan kolayca çıkartılabilir.

İnsan vücudunun tavır, jest ve hareketleri, tam olarak bu beden bize basit bir makineyi hatırlattığı ölçüde gülünçtür.

Bu yasanın doğrudan nasıl hayata geçtiğiyle ilgili ayrıntıları araştırmayacağız. Bunun sayısız örneği vardır. Onu doğrudan teyit etmek için güldürü çizerlerinin eserlerini yakından incelemek yeterli olacaktır; yalnız bunu yaparken özel açıklamasını verdiğimiz karikatür boyutunu bir tarafa bırakacak ve çizimin kendisinden kaynaklanmayan gülünçlüğü göz ardı edeceğiz. Çünkü çizimdeki güldürü unsuru, malzemesi büyük oranda metin tarafından tedarik edilen eğreti bir unsurdur çoğunlukla. Yani çizer bir hicivcinin veya piyes yazarının yardımcısı rolünü oynayabilir ki bu durumda bizzat çizimlerden çok çizimlerde temsil edilen güldürü sahnesine veya taşlamaya güleriz. Fakat çizime kesin bir iradeyle, tüm dikkatimizi sadece ve sadece çizimin kendisine verme iradesiyle yaklaşırsak, kanaatimizce çizimin gülünçlüğü, çizerin insandaki oynak kuklayı ne kadar belirgin ve incelikli biçimde yansıttığıyla doğru orantılı olacaktır. Bu kukla iması belirgin olmalıdır zira şeffaf bir perde arkasından bakıyormuşuz gibi kişinin içinde kurulu mekanizmayı belirgin bir

biçimde algılayabilmemiz gerekir. Ama aynı zamanda bu ima incelikli de olmalıdır çünkü mekanik parçalar gibi katılaşmış her uzvuyla birlikte, kişi genel olarak bize canlı bir varlık izlenimi vermeyi sürdürmelidir. Bu iki imge, kişi ve makine imgesi birbiri içine ne kadar iyi oturursa çizerin sanatı o derece mükemmel, ortaya çıkan gülünç etki de o denli kuvvetli olur. Bir çizerin orijinalliği basit bir kuklaya verdiği özel canlılık tarzıyla tanımlanabilir.

Ancak biz bu yasanın doğrudan uygulamalarını bir tarafa bırakacak, burada sadece bunun uzak neticeleri üzerinde duracağız. Kişinin içinde işleyen bir makine olduğu izlenimi pek çok gülünç etkiye sızmıştır fakat bu, genelde gözden kaçıp giden, sebep olduğu gülme içinde derhal yitip giden bir izlenimdir. Onu sabit hale getirmek için bir tahlil ve düşünme çabası gerekir.

Jestleri sözleriyle rekabet halinde olan bir konuşmacıyı örnek olarak alalım. Sözü kıskanan jest, düşüncenin ardından gider ve o da kendine göre yorumcu olma hakkı talep eder. Pek güzel, âlâ; fakat bu durumda jestlerin düşünceyi gelişimindeki tüm ayrıntılar içinde takip etme iddiasında olması gerekir. Bir fikir, konuşmanın başından sonuna kadar büyüyen, filizlenen, çiçek açan, olgunlaşan bir şeydir. Hiçbir zaman durmaz, kendini asla tekrar etmez. Her an değişmesi şarttır zira değişmeyi bırakmak, yaşamayı bırakmak demektir. Jestler de yaşam gibi canlı olmalıdır! Hayatın temel kanununa, asla kendini tekrar etmeme şartına o da boyun eğmelidir! Ama işte, bir baş veya kol hareketi sürekli aynı, düzenli aralıklarla kendini tekrar ediyor. Bu hareketi fark etmişsem, dikkatimi dağıtmayı başarmışsa, yeniden ortaya çıkmasını bekliyorsam ve beklediğim anda da ortaya çıkıyorsa, istemeden de olsa gülerim. Niçin? Çünkü artık önümde otomatik biçimde işleyen bir makine vardır. Bu artık hayat değil, hayatın içine yerleşmiş ve hayatı taklit eden bir otomatizmdir. Gülünçtür.

Gülmeyi hiç aklımızdan geçirmediğimiz jestlerin bir başkası tarafından taklit edildiğinde gülünç hale gelmesi de bu yüzdendir. Bu basit olguya çok karmaşık açıklamalar getirilmeye çalışıldı. Fakat biraz düşünürsek şunu görürüz: Ruh hallerimiz andan ana değişir ve jestlerimiz içimizde olup bitenlere tam uyacak olsalar, bizim gibi canlı olurlar, asla kendilerini tekrar etmezlerdi. Bu sebeple de her türlü taklide direnebilirlerdi. Demek ki artık kendimiz olmaktan çıktığımız noktada taklit edilebilir olmaya başlıyoruz. Yani jestlerimiz mekanik tekdüzelik sergilemeleri, dolayısıyla da bizim yaşayan, canlı karakterimize aykırı olmaları bakımından taklit edilebilir ancak. Birini taklit etmek, şahsında aksetmesine izin verdiği otomatizm boyutunu öne çıkarmakla olur. Ve bu, tanımı gereği kişiyi gülünç kılmak olduğundan taklidin güldürmesinde şaşılacak bir taraf yoktur.

Jestlerin taklidi kendi başına da gülünçtür ama onları deforme etmeden, testereyle odun kesmek, örs üzerine vurmak veya hayalî bir zilin ipini durmadan çekmek gibi mekanik faaliyetlere yaklaştırarak yapılan taklitler daha da gülünçtür. Bunun sebebi bayağılığın gülünçlüğün özünde olması değildir (gerçi gülünçlükte onun da rolü olduğu muhakkaktır); asıl sebep, taklit edilen jestlerin basit bir faaliyetle ilişkilendirildiklerinde, sanki gerçekten makineden çıkmış gibi, çok daha bariz biçimde mekanik görünmeleridir. Bu makine iması parodilerin favori hilelerinden biri olabilir. Biz bu sonuca *apriori* biçimde, çıkarsama yoluyla vardık fakat soytarılar kuşkusuz, bunu uzun zaman önce sezmişlerdir.

Böylece Pascal'ın *Düşünceler*'in bir pasajında öne sürdüğü küçük muamma çözüme kavuşuyor: "Birbirine benzeyen iki yüz, kendi başlarına hiç gülünç olmadıkları halde yan yana iken benzerlikleriyle güldürürler." Şöyle de söylenebilirdi: "Bir konuşmacının jestleri, tek tek hiç de gülünç olmadıkları halde, tekrar edildiklerinde güldürür." Çünkü canlı,

diri olan hayat kendini tekrar edemez. Tekrarın olduğu, tam bir benzerliğin olduğu yerde canlının ardında işleyen bir makineden kuşkulanırız. Birbirine çok benzeyen iki yüz karşısındaki izleniminizi tahlil ederseniz, aynı kalıptan çıkmış iki örneğin, aynı mührün iki baskısının, aynı klişenin iki nüshasının aklınıza geldiğini göreceksiniz, yani fabrikasyon bir mamulle karşı karşıya olduğunuzu düşünüyorsunuz. Gülmenin bu örnekteki gerçek sebebi hayatın mekanikleşmeye meyledişidir.

Hele hele sahnede Pascal'ın örneğindeki gibi iki değil de bir sürü birbirine benzer insanla karşılaşacak olsak, hatta bunlar sahneye hep beraber girip çıkan, dans eden, birlikte sıçrayan, aynı anda aynı el kol hareketlerini yapan, aynı vaziyeti alan kişiler olsalar, gülmemiz daha da şiddetli olacaktır. Bu defa bariz biçimde kuklalar gelecektir aklımıza. Birinin kolları diğerlerinin kollarıyla, bacakları diğerlerinin bacaklarıyla, yüzün her bir kası diğer yüzlerdeki aynı kaslarla görünmez iplerle bağlıymış gibi görünür: Eşzamanlılıktaki şaşmazlık sebebiyle biz baktıkça bedenlerin esnekliği âdeta bir kalıba dökülür ve her şey makine katılığına bürünür. Bir parça kaba olan bu eğlencenin hilesi işte buradadır. İcracılar Pascal'ı okumamış olabilirler tabii fakat tüm yaptıkları onun ima ettiği bir fikri son noktasına taşımaktır. Nitekim verdiğimiz bu ikinci örnekte, gülmenin sebebi bir mekaniklik izlenimiyse, ilk örnekte de, daha üstü örtülü olmakla birlikte aynı sebep yürürlükte olmalıdır.

Bu doğrultuda ilerleyerek, ortaya koyduğumuz yasanın çok çeşitli fakat bir o kadar da önemli neticelerini bulanık bir şekilde de olsa kavramaya başlıyoruz. Sadece jestlerde değil insanların karmaşık hareketlerinde de ima edilen, mekanikliğin daha belli belirsiz olduğu izlenimleri sezmeye başlıyoruz. Güldürünün başvurduğu mutat hileler, bir sözcüğün veya sahnenin sürekli tekrarlanması, rollerin simetrik biçimde tersine döndürülmesi, yanılmacaların geomet-

rik artışı ve daha pek çok sahne hüneri, güldürme gücünü aynı kaynaktan devşirir. Oyun yazarının sanatı belki de bize insani olayların mekanikliği ön plana çıkaran bir tasvirini sunmak, fakat bunu, olayların gerçeğe benzerliğini, yani hayatın esnekliğini muhafaza ederek yapmaktır. Ama tahlilimiz ilerledikçe yöntemsel olarak ulaşacağımız sonuçları şimdiden öngörmeyelim.

V

Daha ileri gitmeden önce, bir anlığına duralım ve etrafımıza bir bakalım. Bu çalışmanın daha başında söylediğimiz gibi tüm gülünç etkileri tek bir formülden çıkarmaya kalkmak olmayacak bir iştir. Formül, bir anlamda mevcuttur fakat formülün açılımı düzenli bir seyir izlemez. Bununla kastettiğimiz, tümdengelim sürecinin zaman zaman sınır durumlar üzerinde durması gerektiğidir; bu sınır durumlar, kendilerine benzeyen yeni durumların daire misali etrafına dizildikleri modeller gibidirler. Bahsettiğimiz bu yeni durumlar formülden çıkmazlar fakat formülden çıkartılanlarla benzerlikleri sebebiyle gülünçtürler. Bir kere daha Pascal'ı anarak, zihnin buradaki işleyişini, bu geometricinin "rulet" adı altında incelediği eğriyle tanımlamakta sakınca görmüyoruz: Bu eğri, araç düz bir doğru üzerinde hareket ederken tekerleğin çevresi üzerindeki bir noktanın çizdiği eğridir. Bu nokta tekerlek gibi döner ama araç gibi ileri de hareket eder. Veya büyük bir orman yolunu bölen haç şeklindeki dört yol ağızlarını düşünebiliriz: Dört yol ağızlarında bu haçın etrafında dolaşır, önümüzde açılan yollara bakındıktan sonra tekrar ilk yönü takip ederiz. İşte biz de böyle bir dört yol ağzına vardık. *Canlı üzerinde kabuk bağlamış gibi duran mekaniklik*, işte durmamızı gerektiren bir dört yol ağzı; hayalgücünün farklı yönlere doğru ilerleyebileceği merkezi bir imge. Bu yönler hangileridir? Üç ana yön görünüyor. Tek tek bunları takip edecek, sonra dönüp, yolumuza dosdoğru devam edeceğiz.

i. Öncelikle, bu birbiri içine nüfuz etmiş canlı ve makine imgesi bizi hayatın devingenliğinin üzerini kaplamış, fakat hayatın esnekliğini beceriksizce taklit etmeye, onun çizgilerini izlemeye çalışan *bir tür katılığın* bulanık imgesine yöneltiyor. Bu noktada, bir elbisenin ne kadar kolayca gülünç hale gelebildiğini keşfediyoruz. Hatta her tür modanın bir yönüyle gülünç olduğunu bile söyleyebiliriz. Yalnız, güncel bir moda söz konusu olduğunda, ona o kadar aşinayızdır ki elbiseler bize onu giyenlerle yekvücut olmuş gibi görünür. Hayalgücümüz bu ikisini birbirinden ayırmaz. Giyilen şeyin atıl katılığı ile giyenin canlı esnekliği arasında karşıtlık görmek aklımıza gelmez. Dolayısıyla gülünçlük örtük vaziyette kalır. Açığa çıkması ancak giyilen ile giyen arasındaki doğal tezat, çok köklü çağrışımların bile bağdaştırmayı beceremeyeceği kadar derin olduğunda mümkün olabilir: Silindir şapka örneğinde olduğu gibi. Eski moda giyinmiş tuhaf birini düşünelim: Bu durumda dikkatimiz kıyafete çekilir, kıyafeti kişiden kesin biçimde ayırır ve bu kişinin *tebdilikıyafet* gezdiğini söyleriz (sanki tüm giysiler kıyafet değilmiş gibi) ve böylece modanın gülünç tarafı karanlıktan aydınlığa çıkar.

Burada artık gülünçlüğün ortaya çıkardığı, ayrıntıya ilişkin bazı çetrefil sorunları sezmeye başlıyoruz. Gülmeyle ilgili yanlış veya yetersiz kuramlara yol açan şeylerden birisi de teoride gülünç olması gereken pek çok şeyin gerçekte hiç de öyle olmayışı, âdetlerdeki sürekliliğin gülünçlük niteliğini silikleştirmesidir. Bu niteliğin belirginlik kazanması için sürekliliğin aniden bozulması, modayla ilişkinin kesilmesi gerekir. Bu sürekliliğin bozulmasının gülünçlüğe yol açtığı düşünülür fakat aslında sadece olanı fark etmemizi sağlar. Keza gülme *sürpriz*, *tezat* vs. ile açıklanır fakat hiç gülme isteği duymadığımız yığınla vakaya da uygulanabilecek tanımlardır bunlar. İşin aslı ise hiç de bu denli basit değildir.

İşte karşımıza yukarıda gösterdiğimiz gibi özel bir güldürme gücüne sahip kılık-kıyafet değiştirme fikri çıktı. Bu güçten nasıl yararlanıldığını araştırmak faydasız olmayacaktır.

Saçları sarıya boyanmış bir esmere niye gülüyoruz? Kırmızı bir burundaki gülünçlük nereden geliyor? Bir zenci görünce niçin güleriz? Bunların sıkıntılı sorular olduğu anlaşılıyor zira bu sorular Hecker, Kraepelin ve Lipps gibi psikologlar tarafından sorulmuş ve her seferinde farklı cevaplandırılmış sorulardır. Bir gün sokak ortasında, gözlerimin önünde, basit bir arabacı zenci müşterisine "yıkanmamış" muamelesi yaptığında, bu soruların benim gözümde doğru yanıta kavuştuğunu söylersem herhâlde yanılmış olmam. "Yıkanmamış"! Demek ki hayalgücümüz açısından siyah bir yüz, mürekkebe ya da kuruma batmış bir yüzdür. Ve durum böyleyse, kırmızı bir burun da ancak boyanmış bir burun olabilir. Böylece, kılık değiştirmedeki güldürme gücünün aslında hiç de kılık değişikliğinin söz konusu olmadığı fakat olabileceği durumlara geçtiğini görüyoruz. Yukarıda verdiğimiz örnekte sıradan giysilerin onu taşıyan kişiden ayrı olması bir önem arz etmiyordu; bu görüntüye alışık olduğumuzdan bize yekvücutmuşlar gibi geliyordu. Burada ise siyah veya kırmızı rengin tenin kendi rengi olması önem arz etmez: Şaşırdığımız için bu renkler yapay biçimde oluşmuş, sürülmüş gibi gelir bize.

Gerçi bu noktada, gülme kuramı açısından bir dizi başka güçlük ortaya çıkıyor. Örneğin "Gündelik giysilerim vücudumun parçasıdır." gibi bir önerme, akıl açısından saçma bir önermedir. "Kırmızı burun boyanmış bir burundur.", "Zenci kılık değiştirmiş bir beyazdır."; bunlar da düşünen bir akıl için saçmalıktan ibarettir fakat saf hayalgücü açısından son derece kesin doğrulardır. Dolayısıyla hayalgücünün aklın mantığından farklı, hatta kimi zaman ona ters düşen bir mantığı vardır. Ve felsefenin sadece gülüncün incelenmesi açısından değil, aynı türden başka araştırmalar için de bu mantıkla hesaplaşması gerekir. Hayalgücünün mantığı biraz

rüyanın mantığına benzer fakat rüya derken, bireysel fantezinin kaprisine terk edilmemiş, tüm toplum tarafından görülen rüyayı kastediyoruz. Bu mantığı yeniden kurgulamak için özel türden bir çaba gerekir: Muntazam biçimde üst üste binmiş yargılardan ve iyice yerleşmiş fikirlerden oluşmuş dış kabuğu kaldırmak ve bir yeraltı su tabakası misali, benliğimizin derinlerinde, iç içe geçmiş imgelerin kesintisiz akışını gözlemlemek gerekir. Bu imgelerin yorumlanışı rastgele olmaz. Yasalara, daha doğrusu alışkanlıklara riayet eder. Mantık için düşünce neyse hayalgücü için de alışkanlıklar aynı şeydir.

Ele aldığımız özel vakalarda hayalgücünün mantığının izini sürelim. Kılık değiştiren kişi gülünçtür. Kılık değiştirdiğini sandığımız kişi daha da gülünçtür. Daha da ileri götürürsek, her kılık değişikliği, sadece insanda değil, toplumda ve hatta doğa da gerçekleştiğinde de gülünç görünür.

Doğayla başlayalım. Tüyleri yarı kırpılmış bir köpek, suni renklendirilmiş çiçeklerle dolu bir çimenlik, ağaçların seçim afişleriyle donatıldığı bir ormanlık vs. gülünçtür. Sebebini araştırın, göreceksiniz ki bunlar, akla kostümlü eğlenceleri getiriyorlar. Fakat bu örneklerde, güldürü unsuru oldukça sönüktür. Kaynağından çok uzaktadır. Ona kuvvet kazandırmak isterseniz kaynağa geri gitmeniz, düşününce akla gelen kostümlü eğlence imgesini asıl imgeyle -yani, hatırlayacak olursak- makineleşmiş hayat imgesiyle yan yana getirmeniz gerekir. Makine süsü verilmiş bir doğa, demek ki adamakıllı gülünç bir temadır ve hayalgücü ağız dolusu güldürmeyi başaracağından emin olarak bu tema üzerine çeşitlemelerde bulunabilir. *Tartarin Alplerde*'nin[3] son derece eğlenceli bölümünü hatırlayın: Bompard Tartarin'i (ve dolayısıyla, bir nebze de olsa seyirciyi) opera salonunun zemin katı gibi İsviçre'nin de makinelerle dolu olduğuna ve burada

---

3 Alphonse Daudet, *Tartarin sur les Alpes: nouveaux exploits du héros tarasconnais.* (ç.n.)

şelaleler, buzullar ve suni yarıklar inşa eden bir kumpanya tarafından işletildiğine inandırır. Aynı tema, çok farklı bir üslupta olmakla birlikte İngiliz mizah yazarı Jerome K. Jerome'un *Roman Notları*'nda[4] da karşımıza çıkar. Hayır işlerinin çok fazla zaman almamasını isteyen malikâne sahibi bir ihtiyar hanım sırf hidayete sevk edebilsin diye dinden çıkarılmış kişileri, sırf zaaflarından arındırabilsin diye içkiye alıştırılmış dürüst insanları vs. malikânesinin yakınına yerleştirir. Bu temanın uzak bir yankı gibi işitilir hale geldiği, samimi yahut yapmacık bir safdillikle karışık gülünç sözler de vardır. Örneğin, gökbilimci Cassini'nin bir ay tutulmasını izlemek üzere davet ettiği fakat geç kalan hanımefendi şöyle söyler: "Eminim Bay Cassini benim için baştan alırlar." Veya Gondinet'nin bir şehri ziyaret eden karakteri, yakınlarda sönmüş bir yanardağ olduğunu öğrendikten sonra şöyle der: "Hem volkanları var hem de sönmesine izin veriyorlar!"

Şimdi de topluma geçelim. Toplum içinde ve toplumla birlikte yaşadığımızdan ona canlı bir varlık gibi muamele etmekten kendimizi alamayız. Bu yüzden, bize kılık değiştirmiş bir topluluk veya toplu kostümlü eğlence fikrini telkin eden bir imge gülünç olacaktır. Gelgelelim yaşayan toplumun sathında atıl kalmış, basmakalıp veya hazır yapım bir şey gördüğümüz anda bu fikir bizde oluşuverir. Burada da yine katılıkla, hayata içkin esneklikle hiç uyuşmayan bir katılıkla karşı karşıyayız. Toplumsal hayatın törensel tarafı bu sebeple, ortaya çıkmaya fırsat kollayan gizli bir gülünçlük barındırır. Bireyin vücudu için giysi neyse merasimin de toplumsal bünye için aynı şey olduğu söylenebilir: Tüm resmiyetlerini zihnimizde, geleneğin onlara atfettiği ciddiyetle özdeşleşmelerine borçludurlar. Fakat hayalgücümüz bu bağı kopardığında onlar da hemen ciddiyetlerini yitirirler. Herhangi bir merasimin bize gülünç gelmesi için dikkatimizi onun törensel yönüne odaklamamız, filozofların söylediği

---

4 Jerome K. Jerome, *Novel Notes.* (ç.n.)

gibi malzemeyi bir yana bırakıp sadece biçimi düşünmemiz yeterlidir. Bu nokta üzerinde daha fazla durmanın gereği yok. Bir ödül töreninden mahkeme oturumuna kadar, tüm kalıplaşmış toplumsal edimlerin ne kadar kolay güldürü malzemesi haline geldiği herkesin malumudur. Her tür biçim veya formül güldürü unsurunun içine yerleşebileceği hazır bir çerçevedir.

Yine burada da, kaynağına yaklaştığında gülünçlük artacaktır. Türev bir fikir olan kılık değiştirme fikrinden, bunun kaynağı olan fikre, hayata yamanmış mekanizma fikrine geri gitmemiz gerekiyor. Her merasimin katı biçimi bize daha en baştan bu imgeyi telkin eder. Resmî bir törene veya bir merasime konu olan şeyin ciddiyeti unutulur unutulmaz, iştirakçiler hareketli kuklalar izlenimi yaratmaya başlar. Hareketleri bir formülün hareketsizliğini örnek alır. Otomatizme dönüşür. Fakat tam bir otomatizm, söz gelimi gerçek bir makine gibi iş gören memurun otomatizmi veya amansız bir mukadderat, bir doğa yasasıymış gibi uygulanan idari yönetmeliğin şuursuzluğu olacaktır. Yıllar önce Dieppe yakınlarında bir vapur batmıştı. Birkaç yolcu sandalla güçbela kurtuldu. Cesaretle imdada yetişen gümrük memurları, hemen oracıkta "Bildirecek bir şeyiniz var mı?" diye sormuş. Buna benzer bir başka söz hatırlıyorum, fakat buradaki fikir çok daha incelikli: Demiryolunda işlenmiş feci bir cinayetin ardından bakanın bilgisine başvuran bir vekil şöyle söylüyor: "Katil kurbanı hallettikten sonra treni ters yönden terk etmiş, böylece idari yönetmelikleri ihlal etmiş olmalı."

Doğaya sokulmuş mekaniklik, toplumun otomatik biçimde düzenlenmesi, işte özetle, elde ettiğimiz iki tür güldürü unsuru. Sonuca ulaşmak adına, bu ikisini birleştirmek ve nasıl bir netice çıkacağını görmek kalıyor geriye.

Bu ikisinin birleşiminden doğal olarak çıkacak sonuç beşerî düzenlemelerin doğa yasalarının yerine geçmesi fikri olacaktır. Geronte'un kalbin solda karaciğerin sağda olduğuna işaret et-

mesi üzerine Sganarelle'in verdiği yanıt hatırlardadır: "Evet eskiden öyleydi fakat tüm bunları değiştirdik. Artık yepyeni bir yöntemle hekimlik yapıyoruz."[5] Keza M. de Pourceaugnac'a bakan iki doktorun konsültasyonu da anımsanacaktır: "Yürüttüğünüz muhakeme o kadar âlimane, o kadar zarif ki hastanın hipokondriyak melankoliye tutulmamış olması imkânsız. Hatta bu hastalığa tutulmamış bile olsa söylediğiniz şeylerin güzelliği, muhakemenizdeki doğruluk yüzünden tutulması gerekir."[6] Örnekleri çoğaltabiliriz; bunun için Molière'in tüm hekimlerini sırasıyla gözden geçirmek yeterli olacaktır. Bu örneklerde güldürü yaratımı ne kadar gelişmiş görünürse görünsün bazen gerçeklik onu aşmayı başarıyor. Feci tartışmacı olan çağdaş bir felsefeciye, kusursuz bir çıkarımın ürünü olsalar da muhakemelerinin tecrübeyle çeliştiği söylendiğinde, tartışmaya şu şekilde nokta koyuyor: "Öyleyse tecrübe yanılıyor." Doğrusu, hayatı idari yönetmeliklere, kitabına göre düzenleme fikri sanıldığından çok daha yaygındır; kendine göre o da doğaldır fakat biz onu yapay bir kurgulama süreci sonunda elde ederiz. Bu fikrin kural düşkünlüğünün özünü verdiğini söyleyebiliriz ki bu da temelde, yapıtın doğaya haddini bildirme çabasıdır.

Şu halde, özetlersek: Tabiri caizse insan vücudunun yapay biçimde *makineleşmesi* fikrinden, yapay olanın bir şekilde doğal olanın yerine geçmesi fikrine kadar, giderek incelikli biçimler alan bir ve aynı güldürü unsuru söz konusudur. Gittikçe gevşek hale gelen ve düşlerin mantığına daha çok benzeyen bir mantık, aynı ilişkiyi maddeden giderek soyunan terimler arasında kurar ve onu gitgide yüksek katmanlara doğru yayar. Böylece nihayet, söz gelimi hazır giyim elbisenin yaşayan bedenle ilişkisi, idari yönetmelik ile bir doğa veya ahlak yasası arasındaki ilişki haline gelir. Yukarıda bahsettiğimiz üç yönden birini sonuna kadar takip etmiş olduk. Şimdi ikincisine geçelim ve bizi nereye götürecek görelim.

---

5 Molière, *Le Médecin malgré lui*, II. Perde, 4. Sahne. (ç.n.)

6 Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, I. Perde, 8. Sahne. (ç.n.)

ii. Canlı üzerinde kabuk bağlamış gibi duran mekaniklik hâlâ çıkış noktamız olmayı sürdürüyor. Burada gülünçlük nereden geliyordu? Canlı bedenin makine gibi katılaşmasından. Dolayısıyla canlı bedeni sanki kusursuz bir esneklikmiş, sürekli işleyen bir ilkenin daima teyakkuz halindeki faaliyetiymiş gibi gördük. Oysa bu tür bir faaliyet gerçekte bedene değil ruha ait olabilirdi. Bu tür bir faaliyet daha üstün bir ilkenin içimizde tutuşturduğu hayat ateşi olacak ve şeffaf bir perde arkasından görünür gibi bedende fark edilecektir. Yaşayan bedende sadece zarafeti ve esnekliği gördüğümüzde onda ağır gelen, direnen, kısaca maddi olan şeyi ihmal ederiz; maddiliğini unutarak sadece canlılığını düşünürüz ve hayalgücümüz entelektüel ve manevi hayatın ilkesini bu canlılığa atfeder. Fakat şimdi, dikkatimizi bedenin maddiliğine verdiğimizi düşünelim. Bu durumda beden, onu canlandıran ilkenin hafifliğini paylaşmak bir yana, gözümüze ağır ve hantal bir kabuk, terki dünya için sabırsızlanan ruhu yere bağlayan usanç verici bir yük gibi görünecektir. Hal böyleyken beden ruh için, giysinin beden için olduğu şeye, yani canlı enerjiye yüklenmiş atıl maddeye dönüşür. Bu yüklenmeyi, bu üst üste binmeyi belirgin bir biçimde hisseder hale geldiğimiz anda gülünç izlenim doğar. Özellikle de, bedensel ihtiyaçların *musallat olduğu* bir ruh karşısında kapılırız bu izlenime- bir yanda enerjisini akıllıca kullanan manevi şahsiyet, diğer yanda makine inadıyla araya giren, sürekli engel çıkartan, sersemce tekdüze bir beden vardır. Bedenin talepleri ne kadar bayağı olur, tekdüze bir biçimde ne kadar çok tekerrür ederse, gülünç etki de o kadar kuvvetli olacaktır. Fakat bu sadece bir derece meselesidir ve bu tür olaylarla ilgili genel yasa şu şekilde ifade edilebilir: *Kişinin manevi özellikleriyle ilgili olmasına karşın dikkatimizi onun fiziki özelliklerine çeken her vaka gülünçtür.*

Söylevinin en dokunaklı anında burnunu çeken bir hatibe neden gülünür? Cenaze konuşmasından alınmış, bir

Alman filozofun naklettiği "Merhum hem erdemli hem de tombuldu." sözünde gülünç olan nedir? Dikkatimizin aniden, ruhtan bedene çevrilmesi olsa gerek. Gündelik hayattan yığınla benzer örnek bulunabilir. Ama arama zahmetine girmek istemiyorsanız Labiche'in[7] rastgele bir kitabını açın. Bu tür bir izlenime rastgelme şansınız yüksektir. İşte diş sancısıyla konuşmasının en güzel yeri sekteye uğrayan bir hatip; sözünün orta yerinde kemerinin sıkılığından veya ayakkabılarının darlığından vs. şikâyet etmek için duraksamadan konuşamayan bir başkası. Bedeninden ötürü sıkıntı çeken kişi: İşte bu örneklerde telkin edilen imge budur. Aşırı şişmanlığın gülünç olmasının sebebi de benzer bir imgeyi akla getirmesidir şüphesiz. Ve kimi zaman çekingenliği bir nebze gülünç hale getiren de budur. Çekingen, bazen bedeninden sıkılmış, etrafında onu bırakacak yer arayan biri izlenimi verir.

Yine bu yüzden, tragedya yazarları kahramanlarının fiziksel yönüne dikkat çekebilecek her şeyden özenle sakınırlar. Bedenle ilgili bir düşünce uyanır uyanmaz güldürü unsuru kapıda demektir. Bu sebeple tragedya kahramanları yemezler, içmezler, ısınmazlar. Hatta mümkün mertebe oturmazlar bile. Tiradın orta yerinde oturmak bir bedeni olduğunu hatırlamaktır. Boş zamanlarında psikologluk eden Napolyon sırf oturmak sayesinde trajediden güldürüye geçilebildiğini saptamıştı. Baron Gourgaud'nun *Journal inédit*'sinde (Jena muharebesinden sonra Prusya kraliçesiyle olan görüşme söz konusudur) Napolyon bakın bunu nasıl anlatıyor: "Kraliçe beni Chimene gibi, trajik bir havada karşıladı: 'Adalet! Majesteleri, adalet! Magdeburg!' diyordu. Beni pek rahatsız eden bu tonda konuşmayı sürdürdü. Nihayet durumu değiştirmek için oturmasını rica ettim. Trajik bir sahneyi kesmek için bundan iyi yol bulunmaz; oturulduğunda iş güldürüye döner."

Şimdi de, *bedenin ruhun önüne geçmesi* imgesinin kapsamını genişletelim. Daha genel bir şeye ulaşıyoruz: *Şekil,*

---

7 Eugène Labiche (1815-1888), Fransız oyun yazarı. (ç.n.)

esasın önüne geçmek ister, lafız anlamı kovar. Güldürünün bir mesleği gülünç hale getirirken bizde uyandırmaya çalıştığı fikir bu değil midir? Güldürülerde avukat, hâkim, hekim sanki sağlık ve adalet pek önemsiz şeylermiş de, esas mesele hekimlerin, avukatların, hâkimlerin var olmasıymış ve bu mesleklerle ilgili formalitelerin hepsine büyük saygı duyulması gerekirmiş gibi konuşturulur. Böylece araç amacın, şekil esasın yerine geçer; bu meslekler halk için değil, halk bu meslekler içindir artık. Sonu gelmez formalite kaygısı, kuralların mekanik biçimde uygulanması bir tür mesleki otomatizm yaratır; bu tıpkı bedenin alışkanlıklar yoluyla ruha dayattığı otomatizme benzer, onun kadar da gülünçtür. Tiyatro bunun örnekleriyle doludur. Bu tema üzerine yapılan çeşitlemelere ayrıntısıyla girmeden, tüm sadeliği içinde temayı tanımlayıveren iki üç metni zikredelim sadece: Diafoirus *Hastalık Hastası*'nda "Sadece kitabına uygun şekilde tedavi etmekle yükümlüyüz."[8]; Bahis, *Sevda Doktoru*'nda, "Kuralları çiğneyip ölmektense kurallara uygun ölmek evladır."; Desfonandres yine aynı oyunda "Dünya batsa da, daima formaliteleri gözetmek gerekir." der. Meslektaşı Tomès de hak verir ona: "Ölü bir adam ölmüş bir adamdır ama ihmal edilmiş bir formalitenin tüm hekimler camiasına zararı dokunur."[9] Brid'oison'un sözleri biraz daha farklı ama aynı derecede önemli bir fikri dillendiriyor: "Şek-kil, diyorum size baylar, şek-kil. Sabah kıyafeti içinde bir yargıca gülenler, cüppeli bir savcıyı görür görmez titrerler. Şek-kil, diyorum, şek-kil."[10]

Artık burada, çalışmamız ilerledikçe gitgide daha açık biçimde ortaya çıkan bir yasanın ilk uygulamasıyla karşı karşıyayız. Müzisyen çalgısından bir nota çıkardığında, ilkinden daha hafif ama belirli ilişkilerle ona bağlı, onunla birlikte

8 Molière, *Le Malade imaginaire*, II.Perde, 5.Sahne. (ç.n.)
9 Molière, *L'amour médecin*, II. Perde, 4. ve 5. Sahneler. (ç.n.)
10 Beaumarchais, *Le mariage de Figaro*, III.Perde,14.Sahne (ç.n.)

titreşen ve ona eklenen diğer notalar da kendiliğinden dökülür: Bunlar fizikte anıldığı haliyle ana notanın armonileridir. Güldürü yaratımı da, en uç icatlarına varıncaya kadar aynı türden bir yasaya riayet ediyor olamaz mı? Örneğin şu ilk notayı düşünelim: Şekil esasın önüne geçmek ister. Tahlilimiz doğruysa bu ilk notanın armonisi şöyle olmalıdır: ruha musallat olan beden, ruhun önüne geçen beden. Dolayısıyla güldürü yazarı ilk notayı verir vermez, gayriiradi ve içgüdüsel biçimde ikinci nota da gelip ona eklenecektir. Başka deyişle yazar *bir mesleki güldürü unsurunu fiziksel güldürü unsurlarıyla çoğaltacaktır.*

Yargıç Brid'oison kekeleyerek sahneye çıktığında tam da kekeleyişiyle, birazdan gösterisini sunacağı zihin katılaşmasına bizi hazırlamıyor mu? Bu fiziksel kusur ile bu manevi daralmayı hangi gizli akrabalık birbirine bağlıyor olabilir? Belki de bu yargılama makinesinin bize ayrıca konuşan bir makine olarak gösterilmesi gerekiyordu. Her hâlükârda, hiçbir armoni ana notayı bundan iyi bütünleyemezdi.

Sevda Doktoru'nda bize iki gülünç doktoru, Bahis ve Macroton'u takdim eden Molière, bunlardan birini tek tek her hecenin üzerine basarak, ağır ağır konuştururken, diğerini hızlı ve geveleyerek konuşturur. M. de Pourceaugnac'ın iki avukatı arasında da aynı tezat vardır. Mesleki güldürü unsurunu bütünlemesi umulan fiziksel acayiplik genellikle konuşma ritminde bulunur. Ve yazarın bu tür bir kusuru özellikle belirtmediği hallerde, aktörün bunu içgüdüsel olarak uydurmadığı nadirdir.

Demek ki birbirine yaklaştırdığımız bu iki imge, bazı şekiller içinde donuklaşan zihin ile bazı kusurlar içinde katılaşan beden arasında, doğal ve doğal olarak da fark edilen bir akrabalık mevcuttur pekâlâ. Dikkatimiz ister esastan şekle ister maneviyattan fiziğe çevrilsin, iki durumda da hayalgücümüze aktarılan aynı izlenimdir. İki durumda da gülünçlük aynı türdendir. Burada da yine, hayalgücünün hareketinin

doğal istikametini sadakatle izlemeyi amaçladık. Bu istikamet, hatırlanacağı üzere merkezi imgeden sonra karşımıza çıkan ikinci yöndü. Üçüncü ve sonuncu yol önümüzde uzanıyor. Şimdi tutacağımız yol da o.

iii. Son bir kere daha merkezi imgemize, yani *canlı üzerinde kabuk bağlamış gibi duran mekanikliğe* geri dönelim. Burada söz konusu olan canlı varlık bir insan, bir şahıstı. Güldüren şey de, bu açıdan bakıldığında şahsın bir anlığına da olsa şeye dönüşmesiydi. Böylece belirgin makine fikrinden daha belirsiz olan, "genel olarak şey" fikrine geçiyoruz. Bir dizi yeni gülünç imgeyle karşılaşacağız ki bunlar, tabiri caizse daha önceki imgelerin hatlarının yumuşatılmasıyla elde edilecek ve bizi şu yeni yasaya götürecek: *Ne zaman bir şahıs bize eşya izlenimi verecek olsa güleriz.*

Yatak örtüsüne sarmalanmış, top gibi havaya dikilen Sancho Panza; gülle olup hava yoluyla seyahat eden Baron Munchhausen güldürür bizi. Fakat sirk palyaçolarının bazı numaraları aynı yasanın daha kesin teyidini sunabilir. Palyaçoların ana temaya girizgâh niteliğindeki şakalarını kenara bırakıp, temanın kendisini, yani tavırlar, sıçrayışlar, hareketler gibi sanatlarında tam manasıyla "palyaçoya özgü" olan unsuru dikkate almalıyız. Sadece iki vesileyle bu tür bir güldürüyü katıksız halde gözlemleme imkânı buldum ve bu ikisinde de aynı izlenimi edindim. İlk defasında, palyaçolar düzenli olarak hızlanan bir ritimde gidip geliyor, çarpışıyor, düşüyor ve sıçrayarak yeniden kalkıyorlardı; fark edilir biçimde, bir *kreşendo* etkisi yaratmaya çalışıyorlardı. Ve seyircilerin dikkati giderek bu sıçrayışlarda toplanıyordu. Yavaş yavaş etten ve kemikten, gerçek insanların sahnede olduğu izlenimi yok olmaya başladı. Çarpışıp yığılan bir sürü paket akla geliyordu. Derken görüntü belirginleşti. Şekiller yuvarlaklaşmaya, bedenler dürülmeye ve toparlaklaşıp bilyelere benzemeye başladı. Nihayet tüm sahnenin, kuşkusuz bilinçsizce oluşturmaya çalıştığı imge tezahür etti: her bir taraftan

birbirine doğru fırlatılmış büyük kauçuk toplar. Gördüğüm ikinci sahne, ilkinden daha kaba ama onun kadar öğretici: Kocaman kafalı, dazlak iki adam sahneye çıktılar. Ellerinde kocaman sopalar vardı ve sopaları sırayla birbirlerinin kafasına indiriyorlardı. Yine burada da merhaleli bir artış gözetiliyordu. Aldıkları her darbeyle bedenler ağırlaşıp donuyor, gittikçe artan bir katılaşmaya boyun eğmiş görünüyorlardı. Karşı darbe giderek gecikiyor fakat daha okkalı ve gürültülü hale geliyordu. Çıt çıkmayan salonda kafalardan çıkan ses müthişti. Sonunda katı ve atıl, bir ok kadar dik iki beden birbirlerine doğru eğildi, meşe kirişler üzerine inen devasa tokmakların gümbürtüsü eşliğinde sopalar son bir kez kafalara indi ve ikisi de yere serildi. O anda, iki sanatçının izleyenlerin hayalinde tedricen şekillendirdikleri imge tüm netliğiyle ortaya çıktı: "İki kütük kuklaya dönüşecektik, işte olduk."

Müphem bir içgüdünün eğitimsiz kafalara psikoloji biliminin incelikli sonuçlarını nasıl sezdirebildiği bu örneklerde görülüyor. Hipnoz altındaki deneğe basit telkinlerle halüsinasyon gördürülebildiği malumdur. Bir kuşun eline konduğu söylendiğinde, kuşu görecek ve hatta kuşun uçuşunu da izleyecektir. Ancak telkin edilen fikir her zaman böyle bir uysallıkla kabul edilmez. Bazen hipnozcu, fikri ancak yavaş yavaş, tedrici imalarla yerleştirmeyi başarabilir. Bu durumda hipnozcu deneğin gerçekten de algıladığı nesnelerle başlayarak bu algıyı giderek bulandırmaya çalışacak ve adım adım, sanrısını yaratmak istediği şeyin belirgin biçimini bu bulanıklıktan çıkartacaktır. Uykuya dalmak üzere olan pek çok kişinin başına benzer bir şey gelir: Görüş sahasını işgal eden renkli, akışkan, şekilsiz yığınlar görürler ve bunlar yavaş yavaş belirgin nesneler halinde somutlaşırlar. Belirsizlikten belirliliğe doğru bu aşamalı geçiş demek ki en âlâ telkin yöntemidir. Pek çok güldürü fikrinin kökeninde, özellikle de kişinin şeye dönüşmesinin gözlerimiz önünde cereyan ettiği kaba güldürü biçimlerinde bu yöntemin bulunabileceğini

sanıyorum. Ancak daha incelikli, örneğin şairler tarafından kullanılan yöntemler de vardır ve belki de bunlar bilinçsiz de olsa aynı amaca yönelmişlerdir. Bazı ritim, kafiye ve telaffuz benzerliği düzenlemeleriyle hayalgücünü yatıştırmak, ahenkler arasında gezdirerek düzenli bir salınıma sokmak ve böylece onu istenilen telkini almaya hazır hale getirmek mümkündür. Regnard'ın şu dizelerini dinleyin ve bakın bakalım hayal dünyanızda bir *bebek* imgesi bir anlığına da olsa belirip kaybolmuyor mu?

...Üstelik, borçlu pek çok kişiye, iki bin lira ve bir kuruş
Hiç aksatmadan tam bir sene
Üstelik bir tek şeref sözü üzerine
Yedirildi, içirildi, giydirildi, kaldırıldı, konduruldu,
Isıtıldı, götürüldü, getirildi, tıraş edildi diye.[11]

Figaro'nun şu kuplesinde de bu tür bir şeye rastlarız: (Gerçi burada telkin edilmeye çalışılan imge herhâlde eşyadan ziyade hayvan imgesidir.)

– Nasıl bir adam bu?
– Bir yakışıklı ki toplu, kısa boylu, delikanlı ihtiyar, demir kırı, hilekâr, matruş ve bıkmış, gözcü ve de gizci, aynı anda hem gürülder hem de inilder.[12]

Bu çok kaba sahneler ile çok ince telkinler arasında sayısız gülünç etkiye yer vardır –şahıslar hakkında sanki basit birer eşyaymış gibi konuşarak elde edilenler de dâhil. Bunun pek çok örneğine rastladığımız Labich'in oyunlarından bir

---

11 *" ... Plus, il doit à maints particuliers / La somme de dix mil une livre une obole,/Pour l'avoir sans relâche un an sur sa parole / Habillé, voituré, chauffé, chaussé, ganté, /Alimenté, rasé, désaltéré, porté."* Jean-François Regnard, Le Joueur, III.Perde, 4.Sahne. (ç.n.)

12 Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile.* I.Perde, 4.Sahne. (ç.n.)

iki örnek seçelim. Mösyö Perrichon trene binerken kolilerinin hepsini yanına aldığından emin olmak ister: "Dört, beş, altı, karım yedi, kızım sekiz, ben dokuz."[13] Bir başka oyunda bir baba kızının bilmişliğini şöyle över: "Size Fransa'da ortaya çıkmış tüm kralları duraksamadan sayabilir."[14] *Ortaya çıkmak* sözü, her ne kadar kralları eşyaya dönüştürmese de, onları gayrişahsi olaylarla bir tutan bir ifadedir.

Bu son örnekle ilgili şunu not edelim ki gülünç etkinin ortaya çıkması için şahıs ile şey arasında tam bir özdeşlik kurulması şart değildir. Bu yola girilmesi, söz gelimi şahıs ile üstlendiği işin birbirine karıştırıldığı hissinin verilmesi yeterli olur. About'nun bir romanında belediye reisinin söylediklerini nakledeceğim: "1847'den beri birkaç kez değişmekle birlikte bize hep aynı teveccühü gösteren vali..."

Bu nükteli sözlerin hepsi aynı kalıptan çıkmıştır. Artık kalıbın formülü elimizde olduğuna göre bunları istediğimiz kadar çoğaltabiliriz. Ancak hikâye anlatıcılığı ve oyun yazarlığı sanatı nükteli sözler icat etmekten ibaret değildir. Zorluk, bir nükteye telkin gücünü sağlamak, yani onu kabul edilebilir, makbul hale getirmektir. Ve bir nükte ancak belirli bir ruh halinin doğal sonucu gibi görünüyorsa veya duruma ve vaziyete uygunsa bizim için makbul olabilir. Nitekim Mösyö Perrichon'un ilk defa tren yolculuğu yapacağı için son derece heyecanlı olduğunu biliriz. "Ortaya çıkmak" ifadesi derslerini babasıyla birlikte tekrar ederken pek çok defa kızın ağzından dökülmüş ifadelerden biri olsa gerektir; bize bunun bir tekrar olduğu izlenimini verir. Ve son örnekte, idari mekanizmayı takdir, icabında bizi, vali isimleri değişmekle birlikte valinin değişmediğine ve idarenin idarecilerden bağımsız olarak işlediğine inandırmaya varır.

Böylece gülmenin asli sebebinden epey uzağa sürüklenmiş oluyoruz. Kendi başına açıklanamayan gülünç bir biçim

---

13 Labiche, *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, I.Perde, 2.Sahne. (ç.n.)

14 Labiche, *La Station Champbaudet*, II. Perde, 4.Sahne. (ç.n.)

ancak bir başkasıyla benzerliği üzerinden anlaşılır hale gelir ki bu da bir üçüncüyle benzerliği dolayısıyla bizi güldüren bir biçimdir... Ve bu böylece uzayıp gider. Öyle ki ne kadar aydınlatıcı ve etkili de olsa psikolojik tahlil, gülünç izlenimlerin bir serinin bir ucundan diğer seriye geçerken katettiği güzergâhı izlemediği takdirde yolunu şaşıracaktır. Gülünç izlenimler arasındaki bu aşamalı süreklilik nereden geliyor? Gülünçlüğü bir imgeden diğerine, kaynak noktadan giderek uzaklaşmaya ve sonsuz bir biçimde uzak olan analojilerde parçalanıp kaybolmaya kadar sürükleyen bu tuhaf itim, bu itici güç nereden geliyor? Peki ya bir ağacın kollarını dallara, köklerini kökçüklere bölen o kuvvet? Amansız bir yasa tüm canlı enerjiyi kendisine verilen kısa süre içinde mümkün olduğunca geniş bir alanı kaplamaya mahkûm etmiştir. Güldürü yaratımı da pekâlâ canlı bir enerjidir; toplum denilen toprağın taşlı bölgelerinde inatla büyüyen ve en rafine sanat eserleriyle aşık atmak için kültürden onay bekleyen nadide bir çiçektir. Gözden geçirdiğimiz güldürü örneklerinde, yüksek sanatın çok çok uzağında dolaştık şüphesiz. Ancak bir sonraki bölümde, tam erişemeyecek olsak bile yüksek sanata daha çok yaklaşacağız. Sanatın alt katmanında zanaat vardır. Şimdi inceleyeceğimiz de doğa ile sanata eşit mesafedeki bu zanaatlar alanı olacak. Güldürü yazarını ve esprili kişiyi ele alacağız.

İKİNCİ BÖLÜM

Durum Güldürüsü ve Söz Güldürüsü

I

Biçimler, tavırlar ve genel olarak hareketlerdeki gülünçlüğü inceledik. Şimdi de durumlarda ve eylemlerdeki gülünçlüğü araştırmamız gerekiyor. Bu tarz güldürüye gündelik hayatta çok kolay rastlandığı doğrudur. Fakat belki de tahlile en uygun olduğu yer gündelik hayat değildir. Tiyatronun hayatın sadeleştirilmiş ve abartılmış hali olduğundan hareketle, güldürülerin konumuzla ilgili bu özel hususta bize gerçek hayattan daha faydalı bilgiler vermesini bekleyebiliriz. Hatta belki de, sadeleştirmeyi daha da ileri taşıyıp en eski hatıralarımıza kadar gitmemiz, yetişkin insanı güldüren düzenlemelerin ilk taslağını çocukluk oyunlarında bulmamız gerekiyor. Haz ve acıya dair duygularımızdan, sanki her birinin kendi has bir hikâyesi yokmuş, doğduğumuzdan beri hiç değişmemişler gibi bahsederiz çoğu zaman. Ve sıklıkla özellikle de memnuniyet verici duygularımızın çoğunda çocukça olan şeyleri fark edemeyiz. Gelgelelim yakından gözlersek, bugünkü hazlarımızın nicesinin geçmiş hazların hatıraları olduğunu görürüz! Sadece o anda hissettiklerimize indirgendiğinde, hatırlamaların kattıklarından soyulduğunda çoğu duygumuzdan geriye ne kadar az şey kalırdı! Hatta belki de, belli bir yaştan sonra yeni ve taze sevinçlere sağır hale geliyoruz ve yetişkin insanın en tatlı zevkleri, belki de çocukluktaki duyumsayışların yeniden uyanışından, gittikçe uzaklaşan bir geçmişin gitgide cılızlaşan esintilerle taşıyıp getirdiği hafif

bir meltemden ibaret kalıyor, kimbilir? Bu çok genel soruya nasıl cevap verilirse verilsin kesin olan bir şey var: Oyundan çocuğun aldığı zevk ile yetişkinin aldığı zevk arasında bir kopukluk olamaz. Öte yandan güldürü de bir oyun, hayatı taklit eden bir oyundur. Ve çocukluk oyunlarında, bebekler ve kuklalar iplerle hareket ettirildiğine göre, kullanılmaktan eprimiş de olsalar aynı ipleri, bir güldürüde çeşitli durumları birbirine bağlayan düğümlerde keşfetmemiz gerekmez mi? Öyleyse bir çocuğun oyunlarından başlayalım. Büyüdükçe çocuğun, belli belirsiz bir süreç içinde nasıl kuklalarını da büyüttüğünü, onlara can verdiğini ve onları, hem kukla hem insan oldukları o nihai muğlaklık durumuna nasıl taşıdığını izleyelim. Böylece güldürü karakterlerine ulaşabileceğiz ve önceki tahlillerimizin ipuçlarının verdiği yasayı onlar üzerinde tecrübe edebileceğiz. Gülünç durumları genel olarak tanımlamamızı sağlayacak bu yasa şöyledir: *Fiil ve olayların, bizde aynı anda hem canlılık vehmi hem de belirgin bir mekanik düzenek izlenimi yaratacak şekilde her düzenlenişi gülünçtür.*

i. *Kutudaki palyaço* – Kutusundan çıkan palyaçoyla küçükken hepimiz oynamışızdır. Kutuya yatırın, geri fırlar; daha sıkı bastırın, daha yükseğe sıçrar; kapağına bastırıp iyice ezin, daha büyük kuvvetle fırlayıp çıkar. Bu oyuncak ne kadar eskidir bilmiyorum ama yarattığı eğlence zamanlar üstüdür. İki inat arasındaki çekişmenin oyunudur bu; tamamen mekanik olan bir inat, nihayet yerini insanı eğlendiren bir diğer inada bırakır. Fareyle oynayan kedinin eğlencesine benzer: Kedi de ara sıra farenin bir yay gibi fırlamasına izin verdikten sonra, yarı yolda bir pençe darbesiyle durdurur onu.

Şimdi tiyatroya geçelim ve Guignol karakteriyle[1] başlayalım. Komiser sahnede boy gösterir göstermez, beklenece-

---

1 1808'de Lyon'da Laurent Mourguet tarafından yaratılmış bir kukla oyunu karakteri. (ç.n.)

ği üzere, bir sopa darbesiyle tepelenir. Doğrulur doğrulmaz ikinci bir darbeyle yine yere serilir. Sonra tekrar, aynı harekete aynı ceza kesilir. Gerilip gevşeyen bir zembereğin tekdüze ritmiyle komiser bir kalkıp bir düşerken seyircilerin gülüşü de şiddetlenir.

Şimdi de manevi bir zemberek hayal edelim: Bir fikir ki dile gelir gelmez bastırılıyor, sonra yeniden ifade ediliyor; ağızdan dökülüveren bir dizi sözcük, önce tutuluyor ama arkası gelmeye devam ediyor. Bir kere daha bir inatçı kuvvet ve onunla mücadele halinde bir ayak direyiş imgesiyle karşı karşıyayız. Fakat bu defa imge maddi boyuttan yoksundur. Artık izlediğimiz Guignol değil gerçek bir güldürüdür.

Pek çok gülünç sahne aslında bu basit modelle ilişkilendirilebilir. Sözgelimi, *Zoraki Evlilik*'te Sganarelle ve Pancrace arasında geçen sahnedeki tüm gülünçlük, filozofun kendisini dinlemesini sağlamaya çalışan Sganarelle ile otomatik biçimde işleyen gerçek bir konuşma makinesi olan filozofun ona ayak diremesi arasındaki gerilimden kaynaklanır[2]. Sahne devam ettikçe kutudaki palyaço imgesi daha da belirgin hale gelir; öyle ki sahnenin sonunda bizzat karakterler de aynı harekete ayak uydururlar: Sganarelle her boy gösterdiğinde Pancrace'ı kulise iter; Pancrace ise her defasında söylevini sürdürmek üzere sahneye geri döner. Sganarelle tam Pancrace'ı püskürtüp eve (kutuya desek yeriydi) tıkmayı başarmışken, bir pencere açılır ve Pancrace'ın kafası, sanki bir kapaktan fırlamış gibi yeniden belirir.

Aynı sahne oyunu *Hastalık Hastası*'nda da karşımıza çıkar. Hakarete uğramış hekimlik sanatı Mösyö Purgon'un ağzından, tüm hastalık tehditlerini Argan'ın üzerine yağdırır. Ve Argan, Purgon'u susturmak için koltuğundan her doğrulduğunda Purgon'un sanki sahne gerisinden çekiliyormuş gibi bir anlığına ortadan kaybolduğunu ve ardından gerilmiş bir zemberek gibi yeni bir felaketi haberi vermek üzere tek-

2 Molière, *Le Mariage forcé* I.Perde, 4. Sahne. (ç.n.)

rar sahneye girdiğini görürüz. Argan'ın sürekli tekrarladığı "Mösyö Purgon!" nidası bu küçük sahnenin ritmini belirler.[3] Gerilen, boşalan ve tekrar gerilen zemberek imgesini biraz daha yakından inceleyelim. Özünü bulup çıkartalım dersek, klasik komedyanın mutat yöntemlerinden birine, *tekrara* ulaşırız.

Tiyatroda, bir sözün tekrarındaki gülünçlük nereden kaynaklanır? Bu basit soruya tatmin edici yanıt verebilecek bir güldürü kuramı aransa da bulunmaz. İnsanları eğlendiren bir sözün izahını, telkin ettiklerinden yalıtarak, sözün kendisinde bulmaya çalıştığımız sürece bu sorun da çözümsüz kalacaktır. Gülme kuramlarının takip ettiği mutat yöntemin yetersizliği en çok bu noktada barizdir. Fakat gerçek şu ki, daha sonra döneceğimiz çok özel durumlar hariç olmak üzere, bir sözün tekrarı kendi başına gülünç değildir. Tekrarlara gülmemizin sebebi, manevi öğelerden kurulu özel bir oyunu sergilemeleri, tümüyle somut bir oyunun bizzat sembolü olmalarıdır: Fareyle oynayan kedinin veya palyaçoyu kutusuna tekrar tekrar geri sokan çocuğun oyunu gibi maddi ama aynı zamanda incelmiş, maneviyat kazanmış, duygular ve fikirler alanına taşınmış bir oyun... Tiyatrodaki söz tekrarlarının yarattığı belli başlı gülünç etkileri tanımladığını düşündüğümüz yasayı ifade edelim: *Gülünç söz tekrarlarında genel olarak şu iki öğe mevcuttur: Bir zemberek gibi boşalan baskılanmış bir duygu ve bu duyguyu tekrar baskılamaktan keyif alan bir fikir.*

Dorine karısının hastalığından Orgon'a bahsettiği sıra, berikinin Tartuffe'ün sağlık durumunu öğrenmek için sürekli "Ya Tartuffe?" diyerek sözü kesmesi çok açık bir biçimde boşalan bir yay hissi verir bize. Dorine de her seferinde Elmire'in hastalığını anlatarak bu yayı geri itmekten keyif alır.[4] Scapin ihtiyar Geronte'a oğlunun meşhur gemide ha-

---

3 Molière, *Le Malade imaginaire*, III.Perde, 5.Sahne. (ç.n.)

4 Molière, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, I.Perde, 4.Sahne. (ç.n.)

pis tutulduğunu ve geciktirmeden fidye ödenmesi gerektiğini haber verdiğinde, tıpkı Dorine'in Orgon'un karasevdasıyla eğlenmesi gibi, Scapin de Géronte'un cimriliğiyle eğlenmektedir. Bir nebze de olsa baskılanan cimrilik otomatik biçimde yeniden sökün eder ve Molière'in bir cümlenin mekanik tekrarıyla vurgulamak istediği de bu otomatizmdir: Elden çıkacak para karşısında duyulan esefin ifade bulduğu "Ne halt etmeye gittiyse o gemiye?" cümlesidir bu.[5] Valère'in Harpagon'a, kızını sevmediği bir adamla evlendirirse ne kadar yanlış yapacağını anlatmaya çalıştığı sahnede de aynı şey gözlemlenebilir. Harpagon'un cimriliği "Çeyiz de istenmiyor." sözüyle mütemadiyen araya girer.[6] Otomatik biçimde yinelenen bu sözde, fikri sabitle harekete geçmiş bir tekrar makinesi izlenimi alıyoruz.

Gerçi, bazen bu mekanizma daha güç fark ediliyor. Ve bu noktada, güldürü kuramıyla ilgili yeni bir güçlükle karşı karşıya kalıyoruz. Kimi zaman bir sahnenin tüm önemi, bir karakterin iki rolü birden oynamasında, muhatabının ise âdeta bir prizma gibi bu ikileşmeyi mümkün kılmasında yatar. Bu durumda, yaratılan etkinin sırrını gördüklerimizde ve duyduklarımızda, yani kişiler arasında oynanan dış mizansende arayacak olursak hataya düşeriz; asıl bakmamız gereken yer, kişinin içinde oynanan güldürüdür ve mizansen sadece bunun dışa yansıyan kırılımıdır. Söz gelimi kendisine mısralarını kötü bulup bulmadığını soran Oronte'a, Alceste'in inatla "Onu demiyorum." diye karşılık verdiği sahnedeki tekrarlar gülünçtür fakat Oronte'un burada, yukarıda tasvir ettiğimiz oyuna başvurarak Alceste'le eğlenmediği de aşikârdır.[7] Ancak dikkat edelim, zira burada Alceste'in içinde gerçekte iki kişi vardır: Bir yanda her şeyi dobra dobra söylemeye yemin etmiş bir "insan kaçkını"; diğer yanda, nezaket ku-

5 Molière, *Les Fourberies de Scapin* II.Perde, 7.Sahne. (ç.n.)
6 Molière, *L'avare*, I.Perde, 5.Sahne. (ç.n.)
7 Molière, *Le Misanstrophe*, I.Perde, 2.Sahne. (ç.n.)

rallarından bir çırpıda sıyrılamayan bir beyefendi veya belki sadece, iş uygulamaya gelip başkasının gururunu kırmak, duygularını incitmek söz konusu olduğunda geri adım atan namuslu bir adam vardır. Dolayısıyla asıl sahne Alceste ile Oronte arasında değil Alceste ile yine Alceste arasında geçer. Bu iki Alceste'in birisi hakikati haykırmak isterken diğeri tam ağzından baklayı çıkartacakken onu durdurmaktadır. "Onu demiyorum!"ların her biri ortaya çıkmak için uğraşıp çırpınan bir şeylerin artan bir çabayla gemlenişini dışavurur. Bu yüzden "Onu demiyorum!"ların tonu da giderek şiddetlenir: Alceste gitgide daha çok -zannettiği gibi Oronte'a değil fakat kendi kendine- sinirlenmektedir. Ve böylece zemberekteki *gerilim sürekli tazelenir, sürekli şiddetlenir ve nihayet tümüyle* boşalır. Demek ki burada da aynı tekrar mekanizması söz konusudur.

Bundan böyle gerçekten düşünmediği şeyleri asla söylememeye karar veren, hatta "tüm insan türüne açıktan meydan okuyan" birinin ille de gülünç olması gerekmez; bu sadece hem hayata dair hem de en âlâsından bir tavırdır. Bir başkası, ister yumuşak huyluluktan, ister bencillikten, ister hor görme yüzünden olsun insanlara sadece hoşlarına gidecek şeyleri söylemeyi tercih ediyorsa, bu da yine hayata dair bir başka tavırdır; bunda da bizi güldürecek bir taraf yoktur. Hatta bu ikisini aynı insanda bir araya getirin; kırıcı bir dürüstlük ile yanıltıcı bir nezaket arasında bocalayan bir karakter çıkartın ortaya: Bu iki karşıt duygu arasındaki çekişme de henüz gülünç olmayacaktır. Tersine, bu iki duygu karşıtlıkları içinde birbirini tamamladıkları, birlikte gelişebildikleri, karmaşık bir ruh hali yaratabildikleri ve nihayet bize hayatın çetrefilliği izlenimini açık ve belirgin biçimde verebilen bir *modus vivendi* haline geldikleri ölçüde bu çekişme bize gülünç değil ciddi görünecektir. Ama bu iki duyguyu değişmez, esneklikten yoksun ve *katı* biçimde, gerçekten yaşayan bir insanda hayal edin; bu insanı ikisi arasında bocalatın; bu bocalamanın gündelik, basit, çocukça bir alışkanlığın o bil-

dik biçimini almış düpedüz mekanik bir bocalama olmasına özellikle dikkat edin: Bu durumda gülünç nesnelerde şimdiye kadar bulduğumuz imgeye, *canlı içindeki mekaniğe*, yani gülünce ulaşırsınız.

İlk imgemiz kutudaki palyaço imgesi üzerinde yeterince durduk ve güldürü yaratımının maddi bir mekanizmayı manevi bir mekanizmaya adım adım nasıl dönüştürdüğünü anlattık. Şimdi birkaç oyunu daha ele alacak, ancak bu defa kendimizi oyunların genel özellikleriyle sınırlandıracağız.

ii. ***İpli kukla*** – Güldürülerde nice sahne vardır ki karakterlerden biri, kendi özgür iradesiyle konuşup davrandığını ve dolayısıyla önemli şeylerin kontrolü altında olduğunu sanır fakat bir başka açıdan bakıldığında onunla eğlenen bir başkasının elindeki basit bir kukla gibi görünür. Bir çocuğun iple oynattığı kukla ile Scapin tarafından oynatılan Géronte ve Argante arasındaki fark o kadar da büyük değildir. Scapin'in ağzından duyalım: "Mekanizma kurulu, hazır." veya "Kader düşürüyor ağlarıma onları."[8] vs. Hiç değilse hayal düzeyinde, kandırılan olmaktansa kandıran olmak tercih edildiğinden ve doğal bir dürtünün de etkisiyle, seyirci düzenbazların yanında yer alır. Bir defa onlardan taraf olunca, artık arkadaşının verdiği bebeği iade etmeyen çocuk gibi, iplerini elinde tuttuğu kuklayı kendisi, dilediğince sahnede dolaştırır. Fakat bu son koşulu sağlaması zorunlu değildir. Mekanik bir düzeneğin söz konusu olduğuna dair belirgin izlenimi muhafaza edebildiğimiz sürece olan bitenlere kayıtsız kalabiliriz. Karakterlerden biri, her ikisi de kendini cezbeden iki zıt karar arasında gidip gidip geliyorsa olan budur. Panurge'nin, evlenmesi gerekip gerekmediğini Pierre ve Paul'e sorması gibi.[9] Bu durumda güldürü yazarının iki zıt kararı *kişileştirmeye* özen gösterdiğine dikkat edelim. Seyirciler ipleri tutmuyorsa hiç değilse aktörlerin bunu yapması gerekir.

---

8 Molière, *Les Fourberies de Scapin*, I.Perde, 5. ve 6. Sahneler. (ç.n.)

9 F. Rabelais, *Le Tiers Livre des faits et dicts héroïques du bon Pantagruel* (ç.n.)

Hayatın tüm ciddiyeti özgürlüğümüzden gelir. Beslediğimiz hisler, büyüttüğümüz tutkular; düşünüp tarttığımız, yapmaya karar verdiğimiz ve icra ettiğimiz işler; kısacası bizden kaynaklanan ve bize ait olanlar: İşte hayata genelde ciddi bazen de dramatik bir boyut kazandıran şeyler bunlardır. Tüm bunları güldürüye çevirmek için ne gerekir? Görünürdeki özgürlüğün ardında, iplerle oynanan bir oyunun gizlendiğini ve şairin dediği gibi hepimizin "ipleri mukadderatın elinde/ basit kuklalar" olduğumuzu tasavvur etmek yeterlidir.

Şu halde hayalgücünün bu basit imgeyi öne çıkartarak gülünç hale getiremeyeceği hiçbir gerçek, ciddi ve hatta dramatik sahne yoktur. Bundan daha geniş bir sahayı kullanabilecek bir oyun da yoktur.

iii. *Kartopu* – Güldürü yöntemlerini ele aldığımız bu araştırmada ilerledikçe çocukluk hatıralarının oynadığı rolü daha iyi kavrıyoruz. Bu hatıralar belki de belli bir oyundan ziyade, oyunun bir uygulamasını teşkil ettiği mekanik düzeneğin hatırlanmasıyla ilgilidir. Tıpkı çeşitli müzikal çeşitlemelerde aynı opera melodisine rastlanması gibi çok farklı oyunlarda da aynı genel düzeneğe rastlanabilir. Burada önemli olan, zihin tarafından alıkonan şeydir, fark edilmeyecek kadar küçük merhalelerle çocuk oyunundan yetişkin oyununa geçen şey, bileşimin *şeması* veya diğer bir deyişle oyunların özel uygulaması oldukları soyut formüldür. Yuvarlanan, yuvarlandıkça da büyüyen kartopu örneği bunlardan biridir. Birbiri ardına dizilmiş oyuncak askerleri de düşünebiliriz: İlkini devirdiğinizde, ikincisinin üzerine düşecek, o da üçüncüyü devirecek ve hepsi yere serilinceye kadar vaziyet iflah olmayacaktır. Veya iskambil kartlarından binbir ihtimamla yapılmış bir şatoyu düşünelim: Dokunduğunuz ilk kart tereddütle sallanacak, sendeleyen komşusu biraz daha çabuk davranacak, yol boyunca hızlanan yıkım işlemi nihai felakete doğru doludizgin ilerleyecektir. Bu örnekler birbirlerinden oldukça farklıdır fakat deyim yerindeyse aynı

soyut imgeyi, kendi kendine katlanarak artan bir etki imgesini ilham ederler; öyle ki başlangıçta pek önemsiz olan sebep ciddi, ciddi olduğu kadar da beklenmedik bir neticeye zorunlu bir gidişat içinde varır.

Şimdi de çocuklar için hazırlanmış bir resimli kitabı açalım: Bahsettiğimiz bu düzeneğin daha şimdiden gülünç bir sahneye yol açtığını göreceğiz. İşte örneğin –rastgele bir "Epinal serisi"ni[10] seçiyorum -salona hızla dalan konuk bir kadına çarpıyor; kadın elindeki çay fincanını ihtiyar adamın üzerine döküyor; adam kaçayım derken cama tosluyor; cam caddeye, bir polis memurunun başına düşüyor; o da tüm polis teşkilatını alarma geçiriyor vs. Yetişkinlere yönelik pek çok çizimde de aynı düzeneğe rastlanabilir. Karikatüristlerin çizdiği "sözsüz hikâyeler"de bir yerden diğerine taşınan nesneler ve o nesnelerle yakın ilgisi bulunan insanlara çok sık rastlanır; bir dizi sahne sonrasında nesnenin yer değiştirmesi mekanik bir şekilde ve giderek artan bir vahametle insanların durumlarının değişmesine yol açar.

Şimdi de güldürüye geçelim. Ne matrak sahneler, hatta ne güldürüler bu örnek kalıpla ilişkilendirilebilir. Chicaneau'nun *Davacılar*'daki hikâyesini okumak yeter: Dava içinde davalar söz konusudur bu oyunda ve mekanizma giderek daha hızlı işler (Racine bizde bu artan hızlanma hissini hukuk tabirlerini yan yana sıralayarak yaratıyordu[11]), ta ki bir saman balyası için açtığı dava davacının servetinin büyük kısmını silip süpürünceye kadar. Don Quijote'nin kimi sahnelerinde, örneğin han sahnesinde de aynı düzenekle karşılaşırız: Koşulların sıradışı şekilde yan yana gelmesi sonucu katır sürücüsü Sancho'ya vurur; o da Maritorne'a saldırır ve hancı da Maritorne'un üzerine çullanır[12] vs. Son olarak çağdaş vodvillere bakalım. Aynı düzenlemenin or-

10 1796'da Jean-Charles Pellerin'in kurduğu Imagerie d'Épinal tarafından basılan çizgi roman ve resimli hikâye kitapları serisi. (ç.n.)

11 Racine, *Les Plaideurs*, I.Perde, 7.Sahne (ç.n.)

12 Bkz. a.g.e., I. Kısım, 16.Bölüm. (ç.n.)

taya çıktığı tüm biçimleri hatırlatmaya gerek var mı? Çok sık kullanılan bir tanesi: Bir eşya (bir mektup örneğin) bazı kişiler için son derece önemli hale gelir ve ne pahasına olursa olsun bulunması gerekir. Tam ele geçirildiği sanıldığında kaçırılan bu eşya bütün oyun boyunca oradan oraya sürüklenerek yolu üzerinde vahameti giderek artan, giderek daha umulmadık olaylara yol açar. Tüm bunlar ilk anda sanıldığından da çok çocuk oyununa benzer. Söz konusu olan bir kez daha kartopu etkisidir.

Mekanik bir düzenlemenin özelliği genel olarak *geri çevrilebilir* olmasıdır. Tahta sopaları nişanlayarak top fırlatan çocuk, topun yolu üzerindeki şeyleri yıkarak ve ortalığı dağıtarak ilerleyişini görmekten hoşlanır; hatta top dönüp dolaştıktan ve türlü yerlere uğradıktan sonra başlangıç noktasına dönerse daha da çok güler. Başka bir deyişle, az önce tasvir ettiğimiz mekanizma doğrusal olduğunda bile gülünçtür; oyuncuların tüm çabalarına karşın zorunlu bir sebep sonuç zinciri sonunda aynı noktaya dönmesi durumunda, yani dairesel olduğunda daha da gülünçtür. Çok sayıda vodvilin bu fikir etrafında döndüğü görülebilir. İtalyan tipi hasır şapka bir at tarafından yenmiştir.[13] Koca Paris'te buna benzeyen bir tek şapka vardır ve ne pahasına olursa olsun onu bulmak gerekmektedir. Tam bulundu derken elden kaçan bu şapka ana karakteri peşinden koşturur; ana karakter de kuyruk gibi peşine takılmış diğer karakterleri sürükler: Tıpkı bir mıknatısın yavaş yavaş yayılan çekim gücüyle üst üste duran demir tozu parçacıklarını beraberinde sürüklemesi gibi. Olaylar olayları izler ve nihayet tam amaca ulaşıldı derken, o kadar peşinden koşulan şapkanın tam da yenilmiş şapka olduğu anlaşılır. Labiche'in bunun kadar meşhur bir diğer güldürüsünde yine aynı dolambaçlı maceraya rastlarız. İlk sahnede, iki eski ahbap olan evde kalmış ihtiyar bir kadın ve adamı iskambil oynarken görürüz. İkisi de birbirlerinden

---

13 Labiche, *Chapeau de paille d'Italie.* (ç.n.)

habersiz aynı çöpçatanla anlaşmışlardır. Oyun boyunca ayrı ayrı binbir güçlük yaşayıp, badireler atlattıktan sonra yetiştikleri randevu, onları yeniden birbirlerinin huzuruna getirir.[14] Aynı dairesel etkiye, başlangıç noktasına dönme olayına, daha yakın tarihli bir oyunda da rastlıyoruz. Kılıbık bir koca boşandıktan sonra artık karısından ve kaynanasından kurtulduğunu düşünmektedir. Yeniden evlenir; ne olsa beğenirsiniz? İkili bir evlenme ve boşanma kombinasyonu onu yine eski karısıyla bu sefer daha da beter, kaynanası olarak karşılaştırır.[15]

Sıklığı ve etkileyiciliği düşünüldüğünde bu tür güldürünün niçin bazı felsefecilerin hayalgücü üzerinde tesir bıraktığı anlaşılıyor. Çok mesafe kat ettikten sonra, farkında olmadan başlangıç noktasına geri dönmüş bulunmak, bir hiç için büyük çaba sarf etmek demektir. Gülüncü bu şekilde tasvir etmek isteyenler olmuştur. Herbert Spencer da bu yönde düşünür gibidir, zira ona göre gülme, birdenbire boşlukla karşılaşan bir çabaya delalet eder.[16] Kant ondan daha önce söylemişti: "Gülme sonu birdenbire hiçlikle biten bir beklentiden kaynaklanır."[17] Bu tanımların verdiğimiz son örneklere uygulanabileceğini teslim ediyoruz; yalnız, formüle bazı kısıtlar getirmek gerekecektir, zira insanı güldürmeyen pek çok nafile çaba vardır. Her ne kadar verdiğimiz son birkaç örnek büyük bir sebebin küçük bir etkiye yol açtığını gösteriyorsa da, bunların hemen öncesinde bunun tam aksi şekilde tanımlanabilecek başka örnekleri saymıştık: Küçük bir sebep büyük bir etkiye yol açıyordu. Doğrusu şu ki bu ikinci tanımın ilkinden üstün bir tarafı yoktur. Sebep ile ortaya çıkan etki arasındaki oransızlık ne şekilde ortaya çıkarsa çıksın doğrudan doğruya gülmenin kaynağı değildir. Bu oransızlığın bazı

---

14 Labiche, *La Cagnotte.* (ç.n.)

15 Alexandre Bisson, *Les Surprises du divorce.* (ç.n.)

16 H. Spencer, *Physiology of Laughter, in Essays: Scientific, Political and Speculative* 189, 2. Cilt. (ç.n.)

17 Bkz. I. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi,* 1.Kısım, II. Kitap. (ç.n.)

durumlarda açığa çıkardığı şeye güleriz; yani güldüğümüz şey, bir sebep sonuç dizisinin ardında, bu oransızlığın fark edilir kıldığı özel bir mekanik düzenektir. Bu düzeneği ihmal ederseniz, gülünçlük labirentinde size yol gösterebilecek tek ipucunu yitirmiş olursunuz. Takip edeceğiniz, belki gereğince seçilmiş örneklere uygun kurallar, karşılaşacağınız ilk uygunsuz örnekle birlikte hükümsüz hale gelecektir.

Peki ama bu mekanik düzeneğe niçin gülüyoruz? Bireyin veya topluluğun hikâyesinin bir noktada bize iplerle, zembereklerle veya dişlilerle oynanan bir oyun gibi görünmesi kuşkusuz tuhaftır, fakat bu tuhaflığın özgül niteliği nereden gelmektedir? Niçin gülünçtür? Daha önce farklı farklı şekillerde karşımıza çıkmış bu soruya yine aynı cevabı vereceğiz. Arada sırada fark edebildiğimiz, insani vakaların canlı sürekliliği içine yabancı bir cisim gibi sokulmuş bu katı mekaniklik, bizim için özel öneme sahiptir, zira o, hayatın *dalgınlığına* benzer. Olaylar kendi akışlarına karşı sürekli duyarlı olabilseler, tesadüfler, karşılaşmalar, başa dönmeler olmazdı; her şey ileriye doğru akar ve sürekli gelişirdi. Ve insanlar hayata daimi bir dikkat gösterse, ötekilerle ve kendimizle sürekli temas halinde kalabilsek, içimizdeki hiçbir şey, iplerle veya zembereklerle işliyor gibi görünmezdi. Gülünçlük, kişinin şeye benzerliğinin açığa çıktığı boyuttur; insani olayların bizde katıksız bir mekaniklik, otomatizm, yani cansız hareket izlenimi yaratan tarafıdır. Bu yüzden de gülünç derhâl düzeltilmeyi, ıslah edilmeyi bekleyen bireysel ya da kolektif bir kusuru ifade eder. Gülme bu düzeltmenin, bu ıslahın ta kendisidir. Gülme insanlar ve olaylardaki özel bir tür dalgınlığı öne çıkartan ve cezalandıran bir toplumsal jesttir.

Fakat bu durum bizi, araştırmamızı daha ileri, daha yukarı taşımaya sevk ediyor. Buraya kadar, yetişkinlerin oyunlarında çocukları eğlendiren kimi mekanik düzenekleri bulmakla uğraştık. Böylece ampirik biçimde ilerlemiş olduk. Artık yöntemsel ve eksiksiz bir tümevarımı denemenin, güldürü tiyatrosunun çeşitli ve değişken usullerinin kaynağına

gidip, bu usulleri, değişmez ve yalın ilkeleri içinde kuşatmanın zamanı geldi. Daha önce bahsettiğimiz gibi bu tiyatro, olayları hayatın dışsal biçimlerini içine bir mekaniklik katacak şekilde düzenler. Öyleyse, dışarıdan bakıldığında hayatı basit bir mekanizmadan farklılaştırdığı görülen temel karakteristikleri tespit edelim. Bunu yaptıktan sonra, gerçek veya olanaklı güldürü usullerinin soyut bir formülünü, bu defa genel ve eksiksiz biçimde elde etmek için bunların zıddı olan karakteristik özelliklere bakmamız yeterli olacaktır.

Hayat bize zamanda bir gelişme, mekânda bir karmaşıklaşma olarak takdim eder kendini. Zaman içinde düşünüldüğünde hayat durmadan yaşlanan bir varlığın sürekli gelişimidir: Hayat asla geriye dönmez, kendini asla tekrar etmez. Mekânda düşünüldüğünde ise birlikte var olan öğeleri gözler önüne serer; bu öğeler birbirlerine o kadar sıkı sıkıya bağlı, o kadar birbirleri için yapılmışlardır ki hiçbiri aynı anda iki farklı organizmaya ait olamaz: Yaşayan her varlık dışa kapalı bir olaylar sistemidir ve bu sistemin, diğer sistemlere karışması mümkün değildir. Sürekli bir hal değişikliği, olayların geri döndürülemezliği, kendi içine kapalı bir serinin mükemmel bireyliği: Canlıyı basit bir makineden farklılaştıran işte bu dışsal nitelikleridir (ki bunların gerçekten mi yoksa görünüşte mi var oldukları önemli değildir). Şimdi de her birinin zıddını alalım: *Tekrar*, *tersine çevirme* ve *serilerin iç içe geçmesi* olarak adlandırabileceğimiz üç işleyiş elde ederiz. Bunların vodvillerde kullanılan yöntemler olduğunu ve bunlardan başka yöntem bulunamayacağını görmek kolaydır.

Bu üçünü öncelikle, gözden geçirdiğimiz sahnelerde farklı dozlarda ama özellikle de mekanizmalarını oluşturdukları çocuk oyunlarında bulabiliriz. Bu tahlile girerek vakit kaybetmeyelim. Söz konusu işleyişleri saf halleriyle, yeni örnekler üzerinden incelemek daha faydalı olacak. Ve bunu yapmak son derece kolay da olacak çünkü onlara çoğunlukla

en saf halleriyle, klasik komedyada olduğu kadar çağdaş tiyatroda da rastlıyoruz.

i. *Tekrar* - Buradaki mesele, az önce olduğu gibi karakterlerden birinin bir sözü veya sözcüğü tekrar etmesi değil, bir durumun tekrarıdır, yani koşullardaki belirli bir sıralanışın, aynen gerçekleştiği gibi birkaç kez tekerrür etmesi ve böylece hayatın değişken akışına ters düşmesidir. Günlük yaşayışımızda bu türden gülünçlüklerle karşılaşmışızdır fakat bunlar ilkel bir biçimdedirler. Söz gelimi, bir gün sokakta epey zamandır görmediğim bir dostla karşılaşıyorum; bu durumda gülünç bir şey yoktur. Fakat aynı gün onunla tekrar bir ikinci sefer ve hatta üçüncü ve dördüncü sefer karşılaşacak olsam, ikimiz de bu "tesadüf"e güleriz. Şimdi de gerçek hayata makul ölçüde benzediği izlenimi veren hayalî bir dizi olay düşünün; olayların gelişim seyri içinde kâh aynı şahıslar kâh farklı şahıslar arasında aynen tekerrür eden bir sahne hayal edin: Yine bir tesadüf, fakat bu defa daha olağanüstü bir tesadüf elde edersiniz. Tiyatroda karşımıza çıkartılan tekrarlar da böyledir. Tekrar eden sahne, ne kadar karmaşıksa ve ne kadar doğallıkla gerçekleşiyorsa o kadar gülünçtür –bu iki koşul birbirine zıt gibi görünür ve bunları uzlaştırmak oyun yazarının becerisine kalmıştır.

Çağdaş vodviller bu yöntemi akla gelebilecek her şekilde kullanır. En çok bilinen örneklerden biri, bir grup karakteri her bir sahnede birbirinden çok farklı ortamlarda bulundurmak ve daima yenilenen koşullar içerisinde, simetrik biçimde birbiriyle buluşacak aynı olaylar veya talihsizlikler dizisinin gerçekleşmesini sağlamaktır.

Molière'in pek çok eseri, oyunun başından sonuna tekrar eden bir olaylar dizisi sunar. Örneğin *Kadınlar Mektebi*[18] oyunu, aynı olayın üç ayrı zaman içinde yeniden vuku bulması ve tekrar etmesinden ibarettir: İlkinde Horace Ag-

18 Molière, *L'école des femmes*. (ç.n.)

nes vasisini kandırmak için yaptığı planı Arnolphe'a anlatır, vasinin Arnolphe'un ta kendisi olduğu ortaya çıkar; ikincisinde Arnolphe bu hamleyi boşa çıkardığından emindir; üçüncüsünde Agnes Arnolphe'un aldığı tedbirleri Horace'ın lehine çevirir. *Kocalar Mektebi*'nde[19] *Şaşkın*'da[20] ve özellikle *George Dandin'de* de aynı düzenli döngüsellik vardır. Bu sonuncu oyunda aynı üç tempolu etki görülebilir: İlk tempo, George Dandin karısının kendisini aldattığını fark eder; ikinci tempo, kayınvalidesini ve kayınpederini yardıma çağırır; üçüncü tempo, sonunda özür dilemek zorunda kalan George Dandin olur.

Bazen de aynı sahne, farklı karakter grupları arasında tekerrür eder. Bu durumda ilk gruptakilerin efendiler, ikinci gruptakilerin ise hizmetkârlar olması nadir değildir. Hizmetkârlar daha önce efendileri tarafından oynanmış bir sahneyi, farklı bir havada, daha az soylu bir üslupla tekrar ederler. *Amphitryon* gibi *Âşık Gücenmesi*'nin[21] bir bölümü de bu plan üzerine kuruludur. Benedix'in *İnatçılık*[22] adlı küçük ve hoş güldürüsünde düzen tersine çevrilmiştir; hizmetkârların örneğini verdiği bir inatçılık sahnesi burada efendiler tarafından tekrar edilir.

Ancak simetrik durumların kurulmasını sağlayan karakterler her kim olurlarsa olsunlar klasik komedya ile çağdaş tiyatro arasında büyük bir fark hüküm sürmeye devam ediyor gibidir. Her ikisinde de amaç, gerçeğe benzerlik, yani canlılık boyutunu muhafaza ederek vakalara bir tür matematik düzen getirmektir. Fakat kullandıkları araçlar farklıdır. Vodvillerin pek çoğunda doğrudan izleyicinin zihni hedef alınır. Tesadüf ne kadar olağanüstü olursa olsun tam da izleyenler tarafından kabul edildiği için makbul hale gelir ve tesadüfü kabule yavaş yavaş hazırlandığımız takdirde gördüğümüz

19 Molière, *L'École des Maris.* (ç.n.)
20 Molière, *L'Êtourdi.* (ç.n.)
21 Molière, *Dépit amoureux.* (ç.n.)
22 R.Benedix. *Der Eigensinn. (ç.n.)*

şeyi kabul de ederiz. Günümüz yazarları genellikle bu yöntemle çalışıyor. Molière tiyatrosunda ise tersine, tekrarın doğal görünmesini sağlayan, izleyenlerin değil karakterlerin ruh halleridir. Karakterlerin her biri belirli bir doğrultuda uygulanan belli bir kuvveti temsil eder; sabit doğrultudaki bu kuvvetler ister istemez, aynı şekilde bir araya gelecekler ve böylece aynı durum vuku bulacaktır. Bu şekilde yorumlandığında durum güldürüsü karakter güldürüsüne yaklaşır. Klasik sanatın, sebeptekinden fazlasını ortaya çıkan etkiye yansıtmadığı doğruysa, durum güldürüsünün de layıkıyla klasik olduğu söylenebilir.

ii. *Tersine çevirme* – İkinci yöntem ilkiyle o kadar benzeşir ki uygulamalarına girmeden sadece tanımını vermekle yetineceğiz. Sıradan bir durum içerisindeki birtakım insanları düşünün: Rolleri tersine ve durumu baş aşağı çevirerek gülünç bir sahne elde edebilirsiniz. *Mösyö Perrichon'un Seyahati*'ndeki çifte kurtarma sahnesi bu türdendir[23]. İki simetrik sahnenin gözlerimiz önünde cereyan etmesi de şart değildir; bunlardan sadece biri bize gösterilebilir, yeter ki diğerinin kafamızda canlanacağına şüphe olmasın. Örneğin hâkime nutuk çeken sanık, ebeveynine ders vermeye kalkan çocuk, kısacası "dünya tersine dönmüş" dedirten her şey güldürür bizi.

Sık sık, kendi kurduğu tuzağa kendisi düşen bir karakterle karşılaşırız. Kendi zulmüne kurban giden zalim, üçkâğıda gelen üçkâğıtçı hikâyesi pek çok güldürüye malzeme olmuştur. Daha eski farslarda da aynı hikâyeye rastlarız. Avukat Pathelin, müşterisine hâkimi kandıracak bir hile öğretir: Adam hileyi avukata para ödememek için kullanır.[24] Şirret bir kadın kocasından tüm ev işlerini yapmasını talep eder; yapılacak her işi ayrıntısıyla bir "görev listesi"ne not eder. Derken kadın büyük bir fıçıya düşer, kocası "Görev listemde yer almıyor." diyerek kadını

23 Labiche, *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, II.Perde, 3. ve 10. Sahneler. (ç.n.)

24 *Farce de Maistre Pierre Pathelin*, 15. Yüzyıla ait anonim bir fars. (ç.n.)

oradan çıkarmayı reddeder.[25] Modern literatürde bu "soyulan soyguncu"[26] temasının daha pek çok çeşitlemesine rastlanır. Esasen söz konusu olan, her zaman rollerin tersine çevrilmesi ve bir durumun ona sebep olan kişiye karşı dönmesidir.

Şimdiye kadar farklı uygulamalarına işaret ettiğimiz bir yasa burada doğrulanıyor gibidir. Gülünç bir sahne sık tekrar ederse, bir "kategori" veya kalıp halini alır. Bizi eğlendirmesini sağlayan sebeplerden bağımsız şekilde, kendi başına eğlenceli hale gelir. Sonrasında da, resmi olarak gülünç kabul edilmeyen yeni sahneler de bir yanıyla öncekine benzediği ölçüde fiilen bizi eğlendirebilecektir. Çünkü az çok müphem biçimde, gülünç olduğunu bildiğimiz bir imgeyi çağrıştırırlar. Resmi onay verilmiş gülünç tipin rol aldığı bir kategori altına yerleşirler. "Soyulan soyguncu" sahnesi bu kategoriye girer. Zira bu sahne içerdiği güldürü öğesiyle, başka bir sürü sahneye ışık verir ve nihayet, kişinin kendi hatasıyla kendi üzerine çektiği her türlü talihsizliği gülünç hale getirir –bu hata, o talihsizlik ne olursa olsun. Hatta bu hataya en ufak bir gönderme, onu çağrıştıracak tek bir sözcük bile yeterlidir: "Sen arandın George Dandin." sözü onu yankılandırıp uzatan o gülünç tınlama olmasa hiç de eğlenceli değildir.

iii. Tekrar ve tersine çevirmeden yeterince bahsettik. Sırada *dizilerin iç içe geçmesi* var. Tiyatroda olağanüstü bir biçimsel zenginlik içinde ortaya çıktığından bu gülünç etkinin formülünü elde etmek güçtür. Belki şöyle tanımlanabilir: *Bir olay aynı anda, birbirinden tamamen bağımsız iki olay dizisine aitse ve yine aynı anda birbirinden tümüyle farklı iki anlamda da yorumlanabiliyorsa daima gülünçtür.*

Akla hemen *quiproquo* [yanılmaca] geliyor. Esasen yanılmaca iki anlam barındıran bir durumdur: Bu iki anlam-

25 *Farce nouvelle très bone fort joyeuse du Cuvier,* yine 15. Yüzyıla ait başka bir anonim fars. (ç.n.)

26 Veya "ava giderken avlanma" teması. (ç.n.)

dan biri, duruma oyuncuların verdiği olası anlam, ikincisi izleyenlerin verdiği gerçek anlamdır. İzleyenler olarak bizler durumun gerçek anlamını kavrarız çünkü tüm boyutlarının gösterilmesi için özel çaba sarf edilmiştir, fakat oyuncular bu boyutlardan sadece birinin farkındadırlar: Yanılmalarının, etrafında olup bitenler ve bizzat kendi yaptıkları işlerle ilgili hatalı hüküm vermelerinin sebebi budur. Biz de bu hatalı hükümlerden doğru ve geçerli hükümlere ilerler ve durumun olası anlamı ile gerçek anlamı arasında salınırız. Ve yanılmacalardan aldığımız keyif, zihnimizin birbirine zıt bu iki yorum arasında gidip gelişinde açığa çıkar öncelikle. Bazı filozofların bu gidip gelmelerden özellikle niçin etkilendiklerini ve bazılarının, gülüncün özünü niçin birbiriyle çelişen iki hükmün çarpışmasında veya üst üste binmesinde gördüklerini anlıyoruz. Ancak bu filozofların verdikleri tanımlar tüm vakalara uygun olmaktan uzaktır ve uygun oldukları zaman dahi gülüncün ilkesini değil, sadece az çok uzak sonuçlarından birisini tarif ederler. Tiyatrodaki yanılmacaların daha genel bir fenomenin, dizilerin iç içe geçişinin özel bir örneği olduğu ve hatta yanılmacaların kendi başlarına gülünç olmayıp, dizilerin iç içe geçişlerinin *göstergesi* olduklarında gülünç oldukları kolayca görülebilir aslında.

Gerçekten de bir yanılmacada karakterlerden her biri olaylar dizisinin kendisini ilgilendiren kısmını yaşar; bu kısımla ilgili doğru bir temsile sahiptir ve sözlerini ve davranışlarını buna göre düzenlemektedir. Her bir karakteri ilgilendiren her bir olay dizisi bağımsız şekilde gelişir, fakat bir noktada bu diziler öyle bir şekilde karşılaşır ki bunlardan biri içinde yer alan söz ve fiiller aynı anda bir diğerine de ait olabilir. İşte karakterlerin yanlış anlamaları ve durumdaki çifte anlamlılık buradan kaynaklanır. Fakat bu çifte anlamlılık kendi başına gülünç değildir, birbirinden bağımsız iki dizinin tesadüf edişini, çakışmasını sergilediği için gülünçtür sadece. Bunun kanıtı da bu iki boyuta, yani bağımsızlığa ve

çakışmaya dikkatimizi çekmek için yazarın sürekli olarak çeşitli hünerler sergilemesidir. Genellikle bu işi, çakışan iki dizi arasında bir kopma tehlikesini sürekli taze tutarak başarır. Her an her şey parçalanıp dağılabilecekken, derlenip toparlanır. Zihnimizin çelişkili iki fikir arasında gidip gelmesinden ziyade asıl bu oyundur bizi güldüren. Çünkü bu oyun gülünç etkinin asıl kaynağı olan şeyi, yani bağımsız iki dizinin iç içe geçişini bizim için belirgin kılmaktadır.

Dolayısıyla yanılmaca ancak özel bir örnek olabilir. Dizilerin iç içe geçişini hissedilir kılma araçlarından bir tanesi budur (belki de en yapay olanıdır), fakat tek araç değildir. Eşzamanlı iki dizi yerine, geçmişte ve şimdiki zamanda geçen iki olay dizisini de ele alabiliriz: Bu iki dizi hayalimizde iç içe geçtiğinde, artık bir yanılmaca söz konusu olmayacak ama yine de aynı gülünç etki vuku bulmaya devam edecektir. Chillon şatosunda tutsak olan Bonivard'ı düşünün:[27] İşte bir olay dizisi. Ardından İsviçre'ye seyahate gittiği sırada tutuklanıp hapse atılan Tartarin'i düşünün: ilkinden bağımsız ikinci bir dizi. Şimdi de, Tartarin'i vaktiyle Bonivard'ı bağladıkları zincirlere vurulmuş olarak hayal edin; işte size oldukça eğlenceli, Daudet'nin hayalgücünün ürettiği en eğlenceli sahnelerden birisi. Klasik kahraman tipinin tiye alındığı pek çok sahne bu şekilde tahlil edilebilir. Genellikle gülünç olan, eskinin modern olana aktarılması teması yine bu fikirden ilham alır.

Labiche bu yöntemi akla gelebilecek her şekilde kullandı. Kimi zaman bağımsız diziler kurmakla işe başlayıp ardından bu dizileri birbiri içine geçirerek eğlenir; kapalı bir grubu, örneğin bir düğün alayını ele alır[28] ve bu grubu tümüyle yabancı bir ortama sokar; bazı tesadüfler sayesinde yerine göre kendisi de müdahil olabilir. Kimi zaman oyun boyunca tek bir karakter grubunu muhafaza eder ve fakat

27 A. Daudet, *Tartarin sur les Alpes*, 11. Bölüm (ç.n.)

28 Labiche, *Chapeau de paille d'Italie.* (ç.n.)

bu karakterlerden birkaçını, gizleyecek bir şeyleri olan ve kendi aralarında anlaşmak, yani güldürü içinde bir mini güldürü oynamak zorunda kalan kişiler yapar: Bu iki güldürüden biri diğerine köstek olur, derken olaylar derlenip toparlanır ve iki dizi arasındaki çakışma yeniden sağlanır. Bazen de gerçek olaylar dizisinin arasına tümüyle düşünsel bir diziyi, örneğin saklanmaya çalışılan bir geçmişi sokar; bu geçmiş sürekli olarak, beklenmedik şekillerde şimdiki zamana taşınır ve her defasında, durumu iyice karıştırması beklenirken bir şekilde vaziyete uydurulur. Ancak karşı karşıya olduğumuz şey daima iki bağımsız dizi ve bunların kısmi çakışmasıdır.

Vodvillerde kullanılan yöntemlerle ilgili bu tahlili daha ileriye götürmeyeceğiz. İster dizilerin iç içe geçişi, ister tersine çevirme, isterse tekrar söz konusu olsun, amacın her defasında aynı olduğunu gördük: Hayatın *mekanikleşmesi* dediğimiz şeye ulaşmak. Bir ilişkiler ve eylemler dizgesini alın ve onu olduğu gibi tekrarlayın veya tam tersine çevirin veya onu bütün olarak, kısmen örtüştüğü bir başka dizgeye aktarın –bunların hepsi de hayatı, faaliyeti geri çevrilebilir, parçaları birbiri yerine geçebilir bir tekrar makinesi gibi ele alan işlemlerdir. Gerçek hayat tam da bu tür etkileri doğal olarak yarattığı ve dolayısıyla kendi kendini unuttuğu sürece bir vodvilden ibarettir. Nitekim hayat sürekli teyakkuz halinde olsaydı, daima değişken bir süreklilik, geri çevrilmez bir ilerleyiş, bölünmez bir birlik olurdu. Ve işte bu yüzden, olaylardaki gülünçlük eşyadaki bir dalgınlık olarak tanımlanabilir; tıpkı tek bir karakterdeki gülünçlüğün, üstü kapalı söylediğimiz ve daha ayrıntılı biçimde ileride göstereceğimiz şekilde kişideki bir tür asli dalgınlık oluşu gibi. Ancak olaylardaki bu dalgınlık istisnaidir. Sonuçları cüzidir. Ve her halükârda düzeltilebilir bir şey değildir; ona gülmek bir fayda getirmez. Dolayısıyla, eğer gülmek keyif veren bir şey olmasaydı ve insanoğlu güldürmek için

en ufak bir fırsatı bile kollamıyor olsaydı, bu tür dalgınlığı abartarak onu bir dizge haline getirmek ve ondan bir sanat yaratmak, kimsenin aklına gelmezdi. Vodviller bu şekilde açıklanır. Vodvillerin gerçek hayatla ilişkisi, tıpkı dans eden kuklanın yürüyen insanla ilişkisi gibidir, eşyadaki doğal katılığın son derece yapay biçimde abartılmasıdır. Vodvili gerçek hayata bağlayan ipler oldukça naziktir. O da tüm oyunlar gibi baştan kabul edilmiş bir uzlaşıya tabi olan bir oyundan ibarettir. Karakter güldürüsü ise hayata çok daha derinden kök salmıştır. Çalışmamızın son kısmında özellikle karakter güldürüsüyle uğraşacağız. Ancak öncelikle, pek çok bakımdan vodvillere benzeyen bir güldürü türünü, söz güldürüsünü tahlil edelim.

II

Söz güldürüsünü özel bir kategori haline getirmekte yapay bir taraf olabilir, zira buraya kadar incelediğimiz gülünç etkilerin pek çoğu zaten dil vasıtasıyla elde ediliyordu. Ancak, dille ifade edilen gülünç ile dilin yarattığı gülünç arasında ayrım yapmak gerekir. İlki, gerektiğinde bir dilden başka bir dile çevrilebilir; tabii âdetleri, edebiyatı ve özellikle de fikri çağrışımları farklı olan yeni bir topluma aktarılırken anlamından büyük ölçüde kaybetmek pahasına... Ancak ikincisi, yani dilin yarattığı güldürü çoğunlukla bir dilden diğerine çevrilemez. Çünkü tüm varlığını cümlenin yapısına veya sözcük tercihine borçludur. İnsanlardaki veya olaylardaki özel dalgınlıklara dil vasıtasıyla işaret ediyor değildir. O, bizzat dildeki bir dalgınlığı vurgular. Burada artık gülünç hale gelen dilin kendisidir.

Elbette cümleler kendi başlarına var değildirler, bir söze güldüğümüzde o vesileyle sözün sahibine de gülmüş oluruz. Fakat bu son koşul elzem değildir. Cümlenin, sözün bağımsız bir güldürü gücü vardır. Bunun kanıtı da kimi zaman gülmemize birinin sebep olduğunu bulanık biçimde hissetsek de, pek çok durumda kime güldüğümüzü anlatmakta zorluk çekmemizdir.

Gülmemize sebep olan kişi de zaten, her zaman konuşan kişi değildir. Bu noktada *esprili* ile *gülünç* arasında önemli bir ayrımın yapılması gerekir. Belki de söyleyen kişiye gül-

memizi sağlayan sözlere gülünç, bir üçüncü kişiye veya kendimize gülmemize yol açanlara ise esprili denmesi gerektiğini belirtmeliyiz. Ama çoğu zaman bir sözün gülünç mü esprili mi olduğuna karar da veremeyiz. Söz, sadece gülünçtür.

Daha ileriye gitmeden önce belki de espri sözüyle ne kastedildiğini incelemek gerekir. Nitekim esprili söz şöyle ya da böyle gülümsetir bizi ve gülmeye dair bir inceleme esprinin tabiatının derinliğine inmediği, temelindeki fikri aydınlatmadığı sürece eksik kalacaktır. Ama bu son derece incelikli esansın ışığa tutulduğunda uçup gidecek olmasından korkarım.

Önce esprili sözün, biri geniş diğeri dar olan iki anlamı arasında ayırım yapalım. Sözcüğün en geniş anlamıyla espriyi, bir tür *teatral* düşünme biçimi olarak adlandırabiliriz herhalde. Esprili insan, fikirlerini tarafsız semboller gibi kullanmak bir yana, onları görür, işitir de ve asıl önemlisi, kişiler gibi birbirleriyle diyaloğa sokar. Fikrilerini sahneye koyar ve ayrıca kendisi de bir parça o sahnededir. Esprili bir halk, tiyatro tutkunu bir halktır aynı zamanda. Esprili insanda bir şairden izler vardır, tıpkı iyi okuyanlarda amatör bir oyuncunun bulunması gibi. Bu kıyası özellikle yapıyorum çünkü bu dört terim arasında kolaylıkla rabıta bulunabilir. İyi okuyabilmek için oyunculuk sanatının düşünsel yönüne sahip olmak yeter fakat iyi oyunculuk için insanın bütün ruhuyla ve her şeyiyle aktör olması gerekir. Şiirsel yaratım kendini bir şekilde unutmayı gerektirir ki bu her esprili kişinin harcı değildir. Esprili kişi her söylediği ve yaptığı şeyin ardında az çok görünür haldedir. Çünkü söze veya harekete kendini tümüyle vermemiş, işin içine sadece zekâsını dâhil etmiştir.

Dolayısıyla her şair ne zaman canı isterse esprili bir kişi olabilir. Bunu sağlamak için fazladan hiçbir şeye ihtiyacı yoktur; tersine vazgeçmesi gereken şeyler vardır. Sadece fikirlerini birbiriyle, "öylesine, sırf eğlence olsun diye" söyleştirmesi kâfidir. Fikirlerini hisleriyle, ruhunu hayatla temas

halinde tutan bağı gevşetmesi yeterli olacaktır. Şair olmayı artık gönülden değil sadece kafasında arzuluyorsa, ancak o zaman esprili bir insana dönüşecektir.

Genel olarak espri her ne kadar şeyleri *sub specie theatri*[29] görmekse de, esprinin daha çok drama sanatının belli bir türüne, güldürüye meyilli olduğu açıktır. Espri sözcüğünün dar anlamı da burada devreye girer ve gülme kuramı açısından bizi ilgilendiren de sadece bu anlamıdır. Bu bakımdan *espri* dediğimiz şey güldürü sahnelerini çalakalem resmedebilmek yeteneğidir ve bu öyle nazik, zarif ve çabuk bir resmetmedir ki her şey biz farkına varıncaya kadar olup biter.

Bu sahnelerin aktörleri kimlerdir peki? Esprili kişi kiminle muhatap olur? En başta, esprinin doğrudan bir cevap olduğu durumlarda, konuşmakta olduğu kişiyle; çoğu zaman, konuştuğunu ve cevap verdiğini varsaydığı mevcut olmayan bir insanla muhataptır. Daha sık olarak ise, herkesle konuşur, yani harcıâlem bir fikri paradoksa döndürerek veya kalıplaşmış bir sözü kullanarak, bir alıntının veya deyimin parodisini yaparak sağduyuyu karşısına alır. Bu küçük sahneleri birbiriyle kıyaslayın, genellikle bunların yakından tanıdığımız bir güldürü teması, "soyulan soyguncu" teması üzerine yapılmış çeşitlemeler olduğunu görürsünüz. Bir benzetme, bir cümle, bir akıl yürütüme alınır ve onu dile getirenlere veya getirebilecek kişilere karşı o şekilde çevrilir ki bunlar söylemek istemedikleri bir şeyi söylemiş ve bir yerde, kendi ayaklarıyla gelip dilin tuzağına yakalanmış gibi olurlar. Fakat "soyulan soyguncu" teması olanaklı tek tema değildir. Nitekim pek çok güldürü türünü gözden geçirdik ve bunlar arasında espri haline gelemeyecek bir tür dahi yoktur.

Bu sebepledir ki esprili sözün tahlilini yapmak mümkündür ve artık biz de bu tahlilin, deyim yerindeyse kimyasal formülünü şu şekilde verebiliriz: Bir sözü alın, önce onu genişletip oynanan bir sahne haline getirin, daha sonra da

29 Teatral bir bakış açısından. (ç.n.)

bu sahnenin dâhil olabileceği güldürü kategorisini araştırın. Böylece esprili sözü en yalın unsurlarına indirgemiş ve eksiksiz izahına ulaşmış olursunuz.

Bu yöntemi klasik bir örneğe uygulayalım. Madam De Sévigné hasta kızına "göğsünüzden hastayım" diye yazıyordu. İşte esprili bir söz. Eğer kuramımız geçerliyse, bir güldürü sahnesine dönüştüğünü görmek için bu sözü abartmamız ve onu genişletip yaymamız yeterli olacaktır. Nitekim bu küçük sahneye, üstelik hazır halde Molière'in *Sevda Doktoru*'unda rastlıyoruz. Sahte hekim Clitandre, Sagnarelle'in kızını muayene etmesi için çağrılır, kızının değil de Sganarelle'in nabzına baktıktan sonra hiç tereddüt göstermeden ve baba ile kızı arasındaki sempatiye bel bağlayarak şu sonuca varır: "Kızınız sahiden de hasta!"[30] İşte esprili sözden güldürüye geçiş. Artık tahlilimizi tamamlamak için anne veya babayı dinledikten sonra çocuğuna tanı koymak fikrinde neyin gülünç olduğunu araştırmak kalıyor geriye. Ancak biliyoruz ki güldürü yaratımı, bize yaşayan insanı bir tür dans eden kukla olarak sunar ve bu imgeyi bizde oluşturmak için çoğunlukla, sanki görünmez iplerle birbirlerine bağlıymış gibi hareket edip konuşan iki veya daha çok kişi sunar. Bu fikir, baba ile kızı arasında kurduğumuz duygu bağını somutlaştırmaya, âdeta cisimleştirmeye itildiğimizde bize telkin edilen fikirle bir değil midir?

Espriyi konu edinmiş yazarların niçin bu tabirin ifade ettiği şeylerin olağanüstü karmaşıklığını not etmekle yetindiklerini, genelde onu tanımlamayı niçin başaramadıklarını artık anlıyoruz. Esprili olmanın biçimleri, neredeyse espriden yoksun olmanın biçimleri kadar çeşitlidir. Espri ile gülünç arasındaki genel ilişkiyi belirlemekle işe başlamadığımız takdirde bu ikisi arasındaki ortak noktaları da fark edemeyiz. Ancak, bu ilişki bir defa ortaya çıkarıldıktan sonra her şey aydınlanır. Bu şekilde, sıradan bir sahne ile olası bir sahnenin

30 A.g.e. III.Perde, 5.Sahne. (ç.n.)

şöyle bir ima edilmesi arasındaki ilişkinin gülünç ile esprili arasındaki ilişkinin aynısını olduğunu keşfederiz. Gülüncün büründüğü biçimler ne kadar çeşitliyse, esprinin de onunla örtüşecek şekilde, aynı sayıda çeşitlemesi olacaktır. Dolayısıyla farklı biçimleri içinde evvela tanımlanması gereken şey gülünçtür; bu da bir biçimden diğerine geçerken izlenmesi gereken ipucu keşfedilerek yapılabilir (ki bu bile tek başına hayli güç bir iştir). Esprinin de bu sırayla tahlil edilmesi gerekecek ve böylece onun gülüncün hayli oynak bir halinden ibaret olduğu görülecektir. Fakat bu yolun tersini izlemek, yani doğrudan esprinin formülünü araştırmak kesin bir başarısızlığa doğru ilerlemek demektir. Bir elementi, laboratuvarında bol miktarda bulunduğu halde, atmosferdeki eser miktarından tetkik etmeye çalışan kimyagere ne denebilir ki?

Fakat esprili ile gülüncün bu kıyası bize aynı zamanda söz güldürüsünü incelerken izleyeceğimiz yolu da gösteriyor. Nitekim bir yanıyla gülünç söz ile esprili söz arasında esaslı bir fark bulunmadığını gördük ama diğer yandan, esprili söz dilin kullanımına bağlı olmakla birlikte bulanık veya belirgin biçimde gülünç bir sahne imgesini telkin ediyordu. Bu, söz güldürüsünün hareket ve durum güldürüsüyle her noktada örtüştüğü ve tabiri caizse onun söz alanına yansıtılması olduğu anlamına gelir. Öyleyse biz de hareket ve durum güldürüsüne geri dönelim. Bu tür güldürünün hangi belli başlı yöntemlerle yaratıldığını düşünelim. Bu yöntemleri sözcük tercihlerine ve cümlelerin kuruluşuna uygulayalım. Böylece söz güldürüsünün muhtelif biçimlerini ve olanaklı espri çeşitlerini elde edeceğiz.

i. Katılığın veya edinilmiş bir hızın etkisiyle sürüklenmek, söylemek istemediği veya yapmak istemediği bir şeyi söylemek ve yapmak: Bunların gülüncün temel kaynaklarından olduğunu gördük. Bu yüzden dalgınlık özünde gülünçtür. Yine bu yüzden jestlerde, davranışlarda ve hatta yüz ifadelerinde katı, kalıplaşmış, mekanik olan ne varsa bizi güldürür.

Bu tür katılık dilde de görülür mü? Evet kuşkusuz görülür zira dilde kalıplaşmış ifadeler, basmakalıp cümleler var. Kendini daima bu tür bir üslupla ifade eden bir karakter şöyle ya da böyle gülünç olacaktır. Fakat tek başına bir cümlenin, söyleyenden çıktıktan sonra kendi içinde gülünç olması için hazır kalıp bir cümle olması yetmez, aynı zamanda, en ufak kuşkuya mahal bırakmayacak şekilde otomatik biçimde söylendiğini bildiren bir emare de taşımalıdır. Bu da ancak cümle aleni bir abeslik, örneğin apaçık bir hata, özellikle de mantık hatası içerdiğinde olur. Buradan bir genel kurala varılır: *Yerleşik bir cümle kalıbı içine saçma bir fikir sokulduğunda gülünç bir söz elde edilir.*

"Ce sabre est le plus beau jour de ma vie." [Bu kılıç hayatımın en güzel günüdür.] diyor M. Prudhomme.[31] Cümleyi İngilizceye veya Almancaya çevirin, düpedüz saçma hale gelecektir; oysa Fransızcada gülünçtür. Çünkü "hayatımın en güzel günü", Fransızcada kulağımızın alışık olduğu hazır kalıp cümle sonlarından biridir. Bu yüzden sözü gülünç hale getirmek için onu söyleyenin otomatizmini tüm açıklığıyla göstermek yeterli olur. Cümleye bir saçmalık kattığımızda yaptığımız da budur. Saçmalık burada gülüncün kaynağında yer almaz. Sadece gülüncü açığa çıkarmak için başvurulan çok basit ve çok etkili bir araçtır.

M. Prudhomme'un sadece bir cümlesini alıntıladık. Ama aslında ona atfedilen cümlelerin pek çoğu aynı kalıptan çıkmadır. M. Prudhomme hazır kalıp cümlelerin adamıdır. Ve tüm dillerde hazır kalıp cümleler olduğundan M. Prudhomme genellikle başka dillere aktarılabilir olmakla birlikte nadiren çevrilebilir.

Abesliğin örtüsü altına gizlendiği beylik cümleleri fark etmek bazen o kadar kolay değildir. "Öğün aralarında çalışmayı sevmem." der örneğin tembel adam. "Öğün aralarında

31 Monsieur Prudhomme: 19. Yüzyılda Henry Monnier tarafından yaratılmış karikatür tiplemesi. (ç.n.)

yemek yenmemelidir." Sağlığa faydalı bu kural dilde olmasa bu sözün de gülünç bir tarafı olmazdı.

Bazen gülünç etki karmaşıktır. Tek bir beylik söz kalıbı yerine birbiri içine geçmiş iki, üç kalıp olur. Labiche'in bir karakterinin "Hemcinsini öldürmek ancak Tanrı'nın hakkıdır."[32] sözünü alalım. Görünüşe göre burada bildik iki ayrı deyişten faydalanılmıştır: "İnsanların hayatı Tanrı'nın elindedir." ve "Bir insanın hemcinsini öldürmesi cürümdür." Fakat yukarıdaki sözde bu iki deyiş kulağımızı yanıltacak, etrafımızda tekrar edilip duran ve mekanik biçimde kabul ettiğimiz cümlelerden biri izlenimi uyandıracak şekilde bir araya getirilmiştir. Uyutulan dikkatimiz böylece saçmalıkla birdenbire uyanılır.

Gülüncün en önemli biçimlerinden birinin dil alanına nasıl yansıdığı ve sadeleştiğini anlatmak açısından bu örnekler yeterlidir. Şimdi bu kadar genel olmayan bir diğer biçime geçelim.

ii. "Kişinin manevi özellikleriyle ilgili olmasına karşın dikkatimizi onun fiziksel özelliklerine çeken her vaka gülünçtür." İşte çalışmamızın ilk kısmında ortaya koyduğumuz bir yasa. Bunu dile uygulayalım. Sözcük anlamıyla mı mecaz anlamda mı yorumlandığına bağlı olarak, sözlerin büyük çoğunluğunun bir *maddi* bir de *manevi* anlam arz ettiği söylenebilir. Gerçekten de her söz başlangıçta somut bir nesne veya maddi bir fiile işaret eder, fakat yavaş yavaş sözün anlamı soyut ilişkiler veya saf fikirler halinde tinselleşebilmiştir. Eğer bu bağlamda yasamızı muhafaza etmek istiyorsak onu şu biçime sokmamız gerekecek: "*Mecaz anlamıyla kullanıldığı halde, bir tabiri sözcük anlamıyla aldığımızı ima ettiğimiz her seferde bir gülünç elde ederiz.*" veya "*Dikkatimiz bir benzetmenin maddi yönüne odaklanmışsa ifade edilen fikir gülünç hale gelir.*"

"Tous les arts son frères."[33] [Tüm sanatlar (erkek) kardeştir.]: Bu cümlede kardeş sözcüğü mecaz anlamda, az çok

---

32 Labiche, *Le Prix Martin*, II.Perde, 10.Sahne. (ç.n.)

33 Fr. Kardeş anlamına gelen (le) frère sözcüğü eril, (la) soeur sözcüğü dişil cinsliklidir. (ç.n.)

derin bir benzerliği işaret etmek için kullanılmaktadır. Bu sözcük bu şekilde o kadar sık kullanılıyor ki onu duyduğumuzda akrabalığın içerdiği somut ve maddi ilişkiyi aklımıza getirmiyoruz. Bu ilişki daha ziyade "Bütün sanatlar kuzendir." dendiğinde aklımıza gelir çünkü "kuzen" sözcüğü mecaz anlamda çok daha nadiren kullanılır; bu yüzden sözcük bir nebzede olsa gülünçlük barındırır. Şimdi daha ileri gidelim; mecaz ifadenin bağlaması gereken iki sözcüğün cinslikleriyle uyumsuz bir ilişkinin tercih edildiğini ve böylece dikkatimizin şiddetli biçimde imgenin maddi boyutuna çekildiğini farz edelim: Bu durumda gülünç bir etki elde edilecektir. O bilindik söz, yine M. Prudhomme'a atfedilen "Tous les arts sont soeurs." [Tüm sanatlar (kız) kardeştir.] sözüdür.

Boufflers'in bir muhatabı kendini beğenmiş biriyle ilgili olarak "Hep espri peşinde koşar." demişti. Boufflers "bir de yakalayabilse" diye cevap vermiş olsa bu bir esprinin başlangıcı olabilirdi ama ancak bir başlangıç olabilirdi, çünkü "yakalamak" sözcüğü neredeyse "koşmak" sözcüğü kadar sık mecaz anlamda kullanılır ve biri diğeriyle yarışan iki koşucu imgesini kafamızda yeterince kuvvetli biçimde somutlaştırmaz. Cevabın tümüyle esprili görünmesini mi isterdiniz? Bu durumda spor terminolojisinden, bizi gerçekten de yarış izliyor duygusuna sokacak kadar somut ve canlı bir ifade ödünç almamız gerekir. Boufflers'in yaptığı da budur: "Ve espri, daima açık ara öndedir."

Çoğu zaman esprinin, muhatabın fikrini alıp onu tersini ifade etmeye vardıracak şekilde genişletmek ve muhatabı âdeta kendi ayağıyla, söyleminin tuzağına düşürmek olduğunu söylemiştik. Şimdi de bu tuzağın, çoğu zaman maddiliği muhatabın kendisinin aleyhine dönecek bir kıyas veya mecaz olduğunu ekleyelim. *Yalancı İhtiyarlar*'da bir anne ile oğlu arasında geçen şu diyalog hatırlara gelecektir:

– Evladım, borsa riskli oyundur. Bugün kazanır öbür gün kaybedersin.
– İyi ya, ben de iki günde bir oynarım o zaman.[34]

Aynı oyunda, iki şirket temsilcisi arasında geçen ilginç bir başka konuşma:

– Bu yaptığımız ne kadar doğru bir iş sence? Ne de olsa kazandığımız para bu zavallı hissedarların cebinden çıkıyor...
– Ya nerelerinden çıksa iyiydi?[35]

Bir simge veya amblem maddi boyutu bakımından göze battığı halde, amblemin sahip olduğu sembolik anlamın yine de muhafaza edildiği iddiasıyla da gülünç bir etki elde edilir. Oldukça eğlenceli bir vodvilde, gerçekte sadece bir tane nişan almış olduğu halde üniforması madalyalarla dolu Monakolu bir yetkili vardır: "Anlayacağınız, madalyamı rulet oyununda bir numaraya yatırdım, numara gelince de otuz altı misline hak kazandım." Bu mantık *Yüzsüzler*'de Giboyer'nin yürüttüğü mantığa benzer. Kırk yaşında bir gelinin, üzerinde portakal çiçekleri bulunan bir düğün elbisesi giymesi dile düşmüştür; Giboyer "Portakal çiçekleri şöyle dursun, portakal bile olsa hakkıdır." der.[36]

Gelgelelim, saydığımız farklı yasaları tek tek ele alacak ve bunların dil alanındaki karşılığını arayacak olursak örneklerin sonunu getiremeyiz. Son bölümde verdiğimiz üç genel önermeyle kendimizi sınırlandırsak daha iyi ederiz. "Olay dizileri"nin kâh tekrar, kâh tersine çevirme, kâh iç içe girmeyle gülünç hale gelebildiğini gösterdik. Söz dizileri için de durumun aynı olduğunu göreceğiz.

Olay dizilerini almak ve onları yeni bir üslupla ya da yeni bir ortamda tekrar ettirmek veya anlamlarını muhafaza ede-

---

34 T. Barrière, E. Capendu, *Les Faux Bonshommes*, II.Perde, 7.Sahne. (ç.n.)
35 A.g.e. II. Perde, 4.Sahne. (ç.n.)
36 E. Augier, *Les Effrontés*, IV.Perde, 9.Sahne. (ç.n.)

rek tersine çevirmek yahut bu dizileri karşılıklı anlamları iç içe geçecek şekilde birbirine karıştırmak: Tüm bunların gülünç olduğunu çünkü böylece hayatın makine muamelesine maruz bırakıldığını söyledik. Gelgelelim düşünce de yaşayan bir şeydir. Ve düşünceyi yansıtan dilin de en az onun kadar canlı olması gerekir. Öyleyse tersine çevrildiği halde hâlâ bir anlam taşıyan veya birbirinden tümüyle bağımsız iki fikir dizgesini aynı anda ifade eden veyahut bir fikrin, onunla hiç ilgisi olmayan bir üsluba aktarılmasıyla elde edilen bir cümlenin gülünç olacağını tahmin edebiliriz. Gerçekten de bu saydıklarımız, *cümlelerin gülünç biçimde dönüştürülmesi* diyebileceğimiz şeyin üç temel yasasıdırlar; şimdi bunları örnekler üzerinden göstereceğiz.

Öncelikle bu üç yasanın güldürü kuramı bakımından hiç de eşit önemde olmadığını söyleyelim. *Tersine çevirme* bunlar arasında en az ilginç olanıdır. Ancak uygulanması kolay olmalıdır zira profesyonel mizahçılar bir cümleyi işitir işitmez onu tersine çevirerek bir anlam elde edip edemeyeceklerine bakarlar; örneğin özneyi nesne, nesneyi özne haline getirerek. Bir fikri az çok eğlenceli biçimde reddetmekte bu yola sık başvurulur. Labiche'in bir güldürüsünde karakterlerden biri balkonunu kirleten üst kat komşusuna çıkışır: "Piponuzu niçin terasıma silkiyorsunuz?" Komşu şöyle cevap verir: "Terasınızı niçin pipomun altına koyuyorsunuz?"[37] Bu tür espriler üzerinde ısrar etmenin faydası yok, örnekler kolaylıkla çoğaltılabilir.

İki düşünce dizgesinin aynı cümlede *iç içe girmesi* gülünç etkiler için tükenmez bir kaynaktır. Bu iç içe geçişi sağlamanın, yani aynı cümleye üst üste binen iki bağımsız anlam vermenin pek çok yolu vardır. En sıradan yol cinastır. Bu tür sözlerde iki ayrı manayı verir görünen tek bir cümle vardır fakat bu görüntüde böyledir, zira aslında farklı sözlerden oluşmuş ve kulağa aynı tınıda gelmelerinden istifa-

37 Labiche, *Les Suites d'un premier lit*, 8.Sahne (ç.n.)

deyle karıştırıldıkları izlenimi verilen iki ayrı cümle söz konusudur. Bu tür sözlerden, fark edilmeyecek kadar küçük merhalelerle gerçek söz oyununa geçilir. Söz oyununda iki düşünce dizgesi gerçek anlamda bir ve aynı cümlede buluşur ve karşımıza aynı sözcüklerle çıkarlar. Sadece, bir sözcüğün, özellikle de düz kullanımından mecazlı kullanıma geçişte farklı anlamlar alabilmesinden yararlanılır. Bu yüzdendir ki söz oyunu ile şiirsel metafor veya açıklayıcı kıyas arasında çok defa sadece bir nüans vardır. Açıklayıcı kıyas ile vurucu imge, hayatın birbirine paralel iki kulvarı sayılabilecek dil ile doğa arasında var olan güçlü ahengi âdeta gözlerimiz önüne sererken, söz oyunu bize daha çok, dilin gerçek istikametini bir anlığına unutmuş ve kendini şeylere uydurmak yerine şeyleri kendine uydurmaya kalkışan savrukluğunu düşündürür. Demek ki söz oyunu, dilin anlık bir *dalgınlığını* ele vermektedir ve zaten eğlenceli olması da bundandır.

Velhasıl *tersine çevirme* ve *iç içe girme,* sonu söz oyununa varan zihin oyunlarından ibarettir. Daha derini *aktarmadaki* gülünçlük. Nitekim güldürü için tekrar neyse, gündelik dil için de aktarma odur.

Tekrarın klasik güldürünün gözde yöntemi olduğunu söylemiştik. Tekrar, olayların bir sahnenin bazen aynı kişiler arasında fakat farklı ortamlarda, bazen de aynı ortamda farklı kişiler arasında gerçekleşecek şekilde düzenlenmesidir. Örneğin daha önce efendiler tarafından oynanmış bir sahne daha az soylu bir dille uşaklar tarafından tekrar edilir. Şimdi de münasip bir üslupla, doğal ortamlarına uygun biçimde dile getirilmiş birtakım fikirler hayal edin. Bu fikirler arasındaki ilişkileri aynen muhafaza ederek onları yeni bir ortama aktarabilen bir düzenek düşünün veya başka türlü söylersek, aynı fikirlerin bambaşka bir üslupla ifade edilmelerini ve bambaşka bir tona aktarılmalarını sağlayın: Bu durumda güldürüyü dil size verecek, dilin kendisi gülünç olacaktır. Aynı fikrin iki farklı ifadesinin, doğal ve aktarılmış ifadeleri-

nin ayrı ayrı sunulmasına gerek olmayacaktır. Nitekim doğal ifadeyi zaten tanıyoruzdur, hiç düşünmeden tercih edeceğimiz ifade tarzı odur. Dolayısıyla güldürü üretme çabası diğerine ve sadece diğerine odaklanacaktır. Bu ikinci ifade tarzı bize sunulduğu anda, ilkini doğal olarak biz getiririz. Dolayısıyla şu genel kural ortaya çıkar: *Bir fikrin doğal ifadesi bir başka tona aktarıldığında gülünç bir etki elde edilir.*

Aktarma yolları o kadar çok ve çeşitlidir, dil o kadar zengin bir temalar silsilesi sunar ve en sığ şaklabanlıktan mizah ve ironinin en yüksek biçimlerine kadar güldürü o kadar farklı aşamalardan geçer ki burada eksiksiz bir tasnife girişmekten kaçınıyoruz. Kuralı bir defa ortaya koyduğumuza göre belli başlı uygulama sahalarını, birkaç örnekle teyit etmek yeterli olacaktır.

İlkin resmi ve gündelik olmak üzere iki uç üslup tespit edilebilir. Birinin diğerine aktarılmasıyla en belirgin gülünç etkiler elde edilecektir. Güldürü yaratımının takip ettiği iki zıt yön buradan çıkar.

Resmi üslubu gündelik üsluba aktardık diyelim. Parodi elde edilecektir. Ve parodi etkisi, bu şekilde tarif edildiğinde, sırf âdet gereği de olsa bir başka üslupla anlatılması gereken bir fikrin gündelik tabirlerle ifade edildiği vakaları da içine alacaktır. Jean-Paul Richter'in naklettiği şu şafak tasvirini örnek alalım: "Karadan kızıla dönüyordu gök, kızaran bir ıstakoz gibi." Klasik antik dönemi sarmalayan şiir halesi yüzünden, kadim mevzuların modern hayatın terimleriyle ifade edilmesinin de aynı etkiyi doğurduğu saptanacaktır.

Bazı filozoflara, özellikle de Alexandre Bain'e genel olarak gülüncü *alçaltma* üzerinden tanımlama fikrini veren de parodiye özgü gülünçlüktü kuşkusuz. Gülünçlük "vaktiyle muteber bir şey bize sıradan olarak ve sıradanmış gibi gösterildiğinde" doğar.[38] Ancak tahlilimiz doğruysa, alçaltma sadece aktarmanın biçimlerinden biridir ve aktarma da gülme-

38 Alexandre Bain, *The emotions and the will.* (ç.n.)

yi doğuran araçlardan bir tanesidir. Daha pek çokları vardır ve gülmenin kaynağını çok daha gerilerde aramak gerekir. Üstelik o kadar uzağa gitmeden de rahatlıkla görülebilir ki resmi olanın sıradanlığa, iyinin kötüye çevrilmesi gülünç oluyorsa bunun tersi çok daha gülünç olabilir.

Bunların her ikisine de aynı sıklıkta rastlıyoruz ve görünüşe bakılırsa, nesnelerin *maddi boyutuyla* ve *manevi değeriyle* ilgili olması bakımından bu tür aktarmanın iki temel biçimini ayrıştırabiliriz.

Küçük şeylerden sanki büyükmüşler gibi söz etmek, genel olarak abartmaktır. Abartma uzatıldığında ve özellikle de sistematik hale geldiğinde gülünçtür: Nitekim ancak o zaman bir aktarma yöntemi haline gelir. Abartma o kadar etkili biçimde güldürür ki bazı yazarlar gülüncü, tıpkı bazılarının alçaltma üzerinden tanımlayışı gibi abartma üzerinden tanımlayabilmiştir. Aslında alçaltma gibi abartma da gülüncün belli bir türünün belli bir biçimi olmaktan ibarettir; lakin oldukça da çarpıcı bir biçimidir. Bu biçim, klasik kahraman tipleriyle ilgili taşlama şiirlerini yaratmıştır. İtiraf etmek gerekirse biraz eski moda bir türdür bu, fakat izlerine, bugün yöntemsel abartmaya eğilimli herkeste rastlanabilir. Palavracılığın bizi bu yönüyle güldürdüğü, çoğu durumda söylenebilir.

Çok daha yapay ama bir o kadar da rafine bir aktarma da şeylerin fiziksel boyutuyla değil de manevi değeriyle ilgili olarak, yukarıdan aşağıya yapılan aktarmadır. Terbiyesiz bir düşünceyi terbiyelice ifade etmek; hayâsız bir durumu, zelil bir mesleği veya rezil bir davranışı alıp onu en âlâsından *respectability* [saygınlık] içeren tabirlerle tasvir etmek gibi. Burada İngilizce bir sözcük kullandık çünkü olayın kendisi oldukça İngiliz. Bunun sayısız örneklerini Dickens'ta, Thackeray'de, İngiliz edebiyatının genelinde bulmak mümkün. Bu arada, geçerken not edelim: Burada etkinin yoğunluğu uzunluğuna bağlı değildir. Bazen bir sözcük kâfidir,

yeter ki bu sözcük belli bir çevrede kabul gören bir aktarım dizgesinin tamamını sezdirebilsin ve bir şekilde, gayriahlakiliğin ahlaki bir tarzda düzenlenişini gözler önüne serebilsin. Gogol'ün bir oyununda yüksek bir memurun astıyla ilgili yaptığı şu tespiti hatırlayabiliriz: "Rütbenizdeki bir memura [39]göre biraz fazla çalıyorsunuz."

Yukarıda geçenleri özetleyelim: Biri çok büyük biri çok küçük veya biri iyi diğeri beter olmak üzere kıyaslanan iki uç terimin var olduğunu ve bunlar arasında, iki uçtan birine doğru aktarma yapılabileceğini söyledik. Şimdi, aradaki mesafe yavaş yavaş kapanacak olursa, iki terim arasında elde edilen tezatlık giderek daha az şiddetli, aktarmadaki gülünç etki ise giderek daha incelikli olacaktır.

Bu karşıtlıkların en yaygın olanı belki de reel ile ideal, olan ile olması gereken arasındaki karşıtlıktır. Bazen, yapılması gereken şeyi beyan ederken, gerçekte yapılan şeyin bunun aynı olduğuna inanmış taklidi yaparız; bu, *ironidir*. Bazen de tersine, hazırdaki durumu kılı kırk yararak, inceden inceye tasvir eder ve olması gerekenin tam da bu olduğuna inanmış taklidi yaparız; genelde *mizah* böyle işler. Bu şekilde tanımlandığında ironi mizahın tersidir. İkisi de hicvin birer biçimidir fakat ironi, doğası gereği hitabete özgüdür. Oysa mizahta daha bilimsel bir taraf vardır. Olması gereken iyi fikrinin bizi giderek daha yükseklere taşımasına izin vererek ironiyi de şiddetlendirmiş oluruz: Bu yüzden ironi içten içe kızışarak en sonunda bir tür hummalı belagate dönüşebilir. Mizah ise tersine, kötü halin içine ve giderek dibine inilerek ve soğukkanlı bir kayıtsızlıkla tüm ayrıntılar sıralanarak artırılır. Pek çok yazar gibi Jean Paul de somut tabirlerin, teknik detayların, belirgin olguların mizah için birebir olduğunu teşhis etmişti. Tahlilimiz doğruysa, bu mizahın rastgele bir özelliği değildir, onun bizzat özüdür. Mizah yazarı burada bilgin kılığına girmiş bir ahlakçı, sırf bizi iğrendirmek için

39 Gogol, Müfettiş, I.Perde, 4. Sahne. (ç.n.)

diseksiyona girişen bir anatomist gibidir. Ve sözcüğün bizim kabul ettiğimiz dar anlamıyla mizah, gerçekten de ahlaki olanın bilimsel olana aktarılmasıdır.

Birbirine aktarılan terimler arasındaki mesafeyi daha da kısaltarak, gülünç aktarma dizgeleri içinde daha spesifik olanlara ulaşabiliriz artık. Örneğin bazı mesleklerin kendi teknik söz dağarı vardır: Gündelik hayattan fikirler bu mesleki dile aktarılarak nice gülünç etki elde edilmiştir! İş ilişkileriyle ilgili söyleyişlerin sınırlarını genişletmesi de yine gülünçtür: örneğin Labiche'in bir karakteri, aldığı bir davet mektubunu kastederek "3 cari tarihli davetiyeniz" der ve böylece "3 cari tarihli mektubunuz" ticari ifadesini dönüştürmüş olur.[40] Gülüncün bu türü, sadece mesleki bir alışkanlığı değil karakter kusurunu da ifşa ettiğinde özel bir derinlik kazanır. *Sahte Dostlar*[41] ve *Benoiton Ailesi*'nde[42] evliliğe bir ticaret gibi muamele edilen ve duygusal meselelerin tümüyle ticari deyişlerle ele alındığı sahneler hatırlanacaktır.

Ancak bu noktada dildeki hususiyetlerin karakterdeki hususiyetlere tercüme edildiği bir noktaya ulaştık. Bununla ilgili daha derin bir araştırmayı gelecek bölüme bırakmamız gerekiyor. Nitekim tahmin edileceği ve yukarıda görülmüş olduğu üzere söz güldürüsü durum güldürüsünü yakından takip eder ve nihayet onunla, karakter güldürüsünde iç içe geçip karışır. Dilin gülünç etkiler yaratabilmesinin sebebi insani bir üretim olması, insan zihninin biçimlerine mümkün mertebe uyacak şekilde düzenlenmesidir. Dilde, yaşadığımız hayatın canlılığına benzer bir şey olduğunu hissederiz. Ve dildeki bu canlılık tam ve mükemmel olsa, içinde donmuş hiçbir şey barındırmasa, yani dil bağımsız organizmalara bölünmesi mümkün olmayacak şekilde tam bir birliğe sahip bir organizma olsa, onun gülünçlükle ilgisi kalmazdı; tıpkı,

---

40 Labiche, *Dit-on le dire*, III.Perde, 5.Sahne. (ç.n.)

41 T.Barrière,- E.Capendu, *Les Faux Bonhommes.* (ç.n.)

42 *La Famille Benoiton*, Victorien Sardou'a ait 1866 tarihli oyun. (ç.n.)

ahenk içerisinde kaynaşmış, durgun bir su misali çalkantısız bir yaşantısı olan ruhun gülünçlükle ilgisi olmayacağı gibi. Ancak hiçbir havuz yoktur ki sathında ölü yapraklar yüzmesin, hiçbir insan ruhu yoktur ki onu başkaları karşısında ve dolayısıyla kendine rağmen katılaştıran alışkanlıkları biriktirmesin; hiçbir dil yoktur ki kalıplaşmış ifadelerden kaçınabilecek ve tersine çevirme, aktarma vs. dile cansız bir şey gibi muamele eden mekanik işlemlere direnebilecek kadar canlı ve esnek, her bir parçasına varıncaya kadar teyakkuz halinde olsun. Esnek olanın, sürekli değişenin, canlı olanın zıddı katılık, kalıba girmişlik ve mekaniklik; dikkatin zıddı dalgınlık ve nihayet, özgür eylemin zıddı otomatizm: İşte özetle gülmenin dikkat çektiği ve düzeltmeye çalıştığı şeyler bunlardır. Başlangıçta, gülüncün tahliline girişirken bu fikirden bizi aydınlatmasını beklemiştik. Onun yolumuz üzerindeki önemli dönemeçlerde bize ışık verdiğini gördük. Bu fikrin yardımıyla şimdi daha öğretici olacağını umut ettiğimiz, daha önemli bir araştırmaya girişeceğiz. Gülünç karakterleri incelemeyi, daha doğrusu karakter güldürüsünün temel koşullarını belirlemeyi amaçlıyoruz. Söz konusu incelemenin sanatın olduğu kadar sanat ile hayat arasındaki genel ilişkinin de gerçek doğasını anlamaya katkıda bulunacak bir inceleme olmasına gayret edeceğiz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Karakterdeki Gülünç

I

Gülüncün bir biçime, tavra, jeste, duruma, eyleme ve söze nasıl sirayet ettiğini araştırarak, onu izlediği dolambaçlar boyunca takip ettik. Gülünç *karakterlerin* tahlili bizi şimdi görevimizin en önemli kısmına getirdi. Gülüncü çarpıcı ve sonuç olarak kaba örnekler üzerinden tanımlamanın cazibesine kapılacak olsak görevimizin bu en önemli kısmı bir o kadar güç olabilirdi. Çünkü bu durumda gülüncün en yüksek tezahürlerine doğru ilerledikçe olguları yakalaması beklenen tanımın geniş ilmiklerinden ötürü bunu başaramadığını, pek çok olgunun elimizden kayıp gittiğini görecektik. Fakat biz aslında bunun tam tersi bir yöntemi izledik: Işığı yukarıdan aşağıya doğru tuttuk. Gülmenin toplumsal bir anlama ve kapsama sahip olduğuna, gülüncün her şeyden önce şahsın topluma uyum sağlayamayışının özel bir türünü yansıttığına, sadece insani olanın gülünç olduğuna kanaat getirdiğimiz için öncelikle insanı, karakteri ele aldık. Bu yüzden karşılaştığımız güçlük daha ziyade karakter dışındaki bir şeye gülmemizin nasıl mümkün olduğunu, gülüncün basit bir harekete, gayrişahsi bir duruma, bağımsız bir cümleye nasıl, hangi incelikli katışma, birleşme veya karışma olaylarıyla sızdığını açıklamakla ilgili oldu. Buraya kadar yaptığımız çalışma bundan ibaretti. Saf metalle işe başladık ve tüm çabamız onun cevherini elde etmeye yönelikti. Şimdi ise metalin kendisini incelememiz gerekiyor. Bu da çok kolay olacak çünkü bu defa

yalın bir unsurla ilgileneceğiz. Ona daha yakından bakalım ve diğer her şeyle nasıl etkileşime girdiğini görelim.

Farkına varır varmaz bizi etkileyen ruh halleri olduğundan bahsetmiştik: Paylaştığımız sevinçler ve hüzünler, gözlemleyenler üzerinde acıklı bir şaşkınlığa, dehşete veya acımaya yol açan ihtiraslar ve kusurlar, özetle, yankılanarak ruhtan ruha geçip yayılan hisler vardır. Tüm bunlar hayatın özüne dairdir. Tüm bunlar ciddi, hatta bazen trajiktir. Güldürü ise başkasından artık etkilenmediğimiz anda ve *toplumsal hayat karşısında katılaşma* diyebileceğimiz şeyle başlar. Başkasıyla ilişki kurmaya aldırış etmeden otomatik biçimde kendi yolunda giden kişi gülünçtür. Gülme onun bu dalgınlığını ıslah etmek, onu rüyasından uyandırmak için vardır. Önemli şeyleri sıradan olanlarla kıyaslamamız mazur görülürse, askeri okullara girişte olan bitenleri hatırlatmak isteriz. Aday, sınavdaki zorlu sınamaları atlattıktan sonra bir de kendisinden daha kıdemli öğrencilerin onu adım attığı yeni topluluğa hazırlamak ve söylendiği gibi "yontmak" için düzenledikleri sınamalarla yüz yüze kalır. Toplum içerisinde şekillenmiş her küçük topluluk böylece, belli belirsiz bir içgüdüyle, başka yerlerde edinilmiş ve değiştirilmesi gereken alışkanlıkların katılığını yontma ve ıslah etme usulleri icat eder. Aslına bakılırsa toplum da aynı şekilde hareket eder. Toplumun her bir üyesi etrafına dikkat göstermeli, kendini çevresine göre ayarlamalı, kısacası bir fildişi kuledeymişçesine kendi içine kapanmaktan kaçınmalıdır. Bu yüzdendir ki toplum bir ceza tehdidini değilse bile, hafif ama yine de göz korkutucu olan bir küçük düşürme olasılığını her bireyin başına musallat eder. Gülmenin işlevi bu olmalıdır. Konu olan kişiyi daima bir parça küçük düşüren gülme hakikaten bir tür toplumsal hizaya sokma biçimidir.

Gülüncün çift anlamlı karakteri de buradan kaynaklanır. O ne tamamen sanata ne de hayata aittir. Bir yandan, gerçek hayattan kişilerin hareketlerini yukarıdan, locamızda oturur

gibi izleyemeseydik bizi güldürmeleri mümkün olmazdı: Gözümüz önünde bir güldürü sahneledikleri için gülünçtürler. Ama öte yandan, tiyatro da bile, gülmenin keyfi katıksız bir keyif değildir, yani sadece estetik, tümüyle tarafsız değildir. Daima bir art düşünce, örtük bir niyet karışır bu keyfe. Ve bu, birey olarak bize ait değilse şayet, bütün olarak topluma aittir. Söz konusu bu niyet, itiraf edilmeyen bir küçük düşürme ve dolayısıyla da, en azından biçimsel olarak ıslah etme niyetidir. Bu yüzden güldürü, dramdan çok daha yakındır gerçek hayata. Bir dram ne kadar görkemliyse, trajediyi saf haliyle açığa çıkarmak adına oyun yazarının gerçek hayat üzerinde uygulaması gereken işlemler de o denli karmaşık olacaktır. Bunun aksine güldürü ancak en aşağı biçimlerinde, vodvil ve fars biçimindeyken gerçek hayatla tezat arz eder. Bir güldürü ne kadar incelikli olursa hayata da o denli çok yaklaşır. Hatta gerçek hayattaki sahneler yüksek güldürüye o kadar benzer ki bunları tek kelime değiştirmeden tiyatroya aktarmak mümkündür.

Gülünç karakter unsurlarının tiyatroda ve gerçek hayatta aynı olduğu sonucu çıkıyor buradan. Bu unsurlar hangileridir? Bunları ortaya çıkarmakta zorlanmayacağız.

Bizi insanların ancak *önemsiz* kusurlarının güldürdüğü söylenir. Bu görüşte büyük hakikat payı olduğunu teslim etmekle birlikte onu tümüyle doğru olarak da göremiyorum. Öncelikle, kusurlar söz konusu olduğunda önemsiz ile ciddi arasındaki sınırı çizmek zordur: Belki de bir kusur önemsiz olduğu için bizi güldürmüyordur da güldürdüğü için bize önemsiz görünüyordur, nitekim hiçbir şey bizi gülme kadar yumuşatamaz. Fakat daha ileri gidip, ciddi olduğunu bile bile güldüğümüz kusurlar olduğunu savunmamız da mümkün: Harpagon'un cimriliği örneğin. Sonra, insanların sadece kusurlarına değil, bazen iyi özelliklerine de güldüğümüzü –gönülsüzce de olsa– itiraf etmemiz gerekiyor. Alceste'e gülüyoruz örneğin. Gülünç olan Alceste'in dürüstlüğü değil,

dürüstlüğün onda özel bir şekilde tezahür edişidir, kısacası gözümüze çarpan bir tür tuhaflık olduğu söylenebilir. Öyle bile olsa bizi Alceste'te güldüren bu tuhaflığın, onun *dürüstlüğünü gülünç kıldığına* ve gülünçlüğün her zaman için, ahlaki anlamıyla bir kusurun göstergesi olmadığına, ille de bir kusur, önemsiz bir kusur olarak görülmek isteniyorsa, önemsiz ile ciddinin birbirlerinden nasıl ayrıldıklarına işaret etmek gerektiğine hükmediyoruz.

Hakikat şu ki gülünç karakter son noktada katı bir ahlakla uyum içinde olabilir. Bunun için tek yapması gereken kendini topluma uydurmaktır. Alceste'in karakteri enikonu dürüst bir adamın karakteridir. Fakat gelin görün ki o, asosyal biridir ve bu yüzden gülünçtür. Esnek bir kusurla dalga geçmek katı bir erdemle dalga geçmekten daha kolay olmayabilir. Toplum açısından kuşkulu olan *katılıktır*. Dolayısıyla bizi güldüren Alceste'in katılığıdır, her ne kadar katılık bu örnekteki gibi dürüstlük de olsa. Kendini soyutlayan herkes alaya alınma riskiyle karşı karşıyadır çünkü gülünçlük büyük oranda, tam da bu soyutlanmadan gelir. Gülünç olanın çoğunlukla âdetlere, fikirlere -kestirmeden söyleyelim- bir toplumun önyargılarına bağlı oluşu da böylece bir açıklamaya kavuşur.

Yine de, insanlık onuru namına, toplumsal idealler ile ahlaki ideallerin esasen birbirinden farklı olmadıklarını teslim etmek gerekir. Dolayısıyla başkalarının kusurlarının bizi güldürdüğünü genel kural olarak kabul edebiliriz –yeter ki bu kusurların *ahlak dışı* değil *toplum dışı* olmaları bakımından bizi güldürdükleri buna ilave edilsin. Öyleyse şunu bulmak kalıyor geriye: Gülünç hale gelebilen kusurlar hangileridir ve hangi koşullarda kusurları gülünemeyecek kadar ciddi sayarız?

Fakat bu soruya zımnen zaten cevap verdik. Gülüncün saf akla hitap ettiğini söylemiştik; gülme duygularla bağdaşmaz. Bulabileceğiniz en önemsiz kusuru tasvir edin

bana, eğer bunu, bende sempati, endişe veya acıma doğuracak şekilde yaparsınız, her şey başlamadan bitmiştir, gülecek hiçbir şey bulamam. Bunun tersine karanlık ve hatta genelde insanları tiksindiren bir kusuru seçin, uygun hilelere başvurarak bu kusur karşısında beni duyarsız kılmayı başarırsanız, kusuru da gülünç kılabilirsiniz. Bu durumda kusurun gülünç olacağını kastetmiyorum; sadece gülünç hale gelebileceğini söylüyorum. *Beni duygulandırmaması gerekir,* işte, her ne kadar kesinlikle yeter koşul değilse de gerçekten zorunlu tek koşul budur.

Peki ama güldürü yazarı duygulanmamı engellemeyi nasıl başarıyor? Can sıkıcı bir sorudur bu. Meseleyi aydınlığa kavuşturmak için az çok yeni bir inceleme yolu tutturmak, tiyatro izlerken takındığımız yapay sempatiyi tahlil etmek, hayalî sevinçleri ve acıları paylaşmayı hangi koşullarda kabul hangi koşullarda reddettiğimizi saptamak gerekecektir. Hipnotizma vakalarında görüldüğü üzere, insanların hislerini yatıştırmak ve onları hayallere hazırlamak bir sanattır. Aynı şekilde, tam uyandığı anda sempati duygusunu devre dışı bırakmak ve böylece ciddi de olsa bir durumun ciddiye alınmamasını sağlamak da bir sanattır. Bu sanatı yöneten ve güldürü yazarının az çok bilinçsizce tatbik ettiği iki yöntem olduğu anlaşılıyor. İlk yöntem karakterin ruhunda, ona atfettiğimiz hissi *tecrit etmek* ve bu hissi âdeta, bağımsız bir yaşantıya sahip parazit bir varlık haline getirmektir. Genelde, kuvvetli bir his adım adım diğer tüm ruh hallerini ele geçirir ve onlara kendi rengini verir: Bu tedrici sızma işlemi biz seyircilere gösterilirse buna denk bir duygu, yavaş yavaş bize de sirayet eder. Bir başka imgeye başvurarak şöyle de söyleyebiliriz: Bir duygunun dramatik, bulaşıcı olması için tüm armonilerin ana sesle birlikte verilmesi gerekir. Oyuncu tüm benliğiyle bu tonda titrediğinde seyirciler de ona uyacaktır. Bunun aksine, bizi kayıtsız bırakan ve gülünç hale gelebilen bir duyguda, mesken tuttuğu ruhun geri kalanıyla

ilişkiye girmesini engelleyen bir *katılık* vardır. Bu katılık, yeri geldiğinde kuklavari hareketlerde göze çarpabilir ve böylece gülmeye neden olabilir fakat bunun öncesinde çoktan sempatimizden uzakta kalmıştır: Kendi kendiyle ahenk içinde olmayan bir ruhla nasıl ahenk içine girebiliriz?

Molière'in *Cimri*'sinde drama çok yaklaşan bir sahne vardır. Biri borç para isteyen diğeri tefeci, birbirleriyle daha önce hiç karşılaşmamış iki kişi yüz yüze gelirler ve bunların baba oğul oldukları ortaya çıkar. Babalık hissi ile cimrilik Harpagon'un ruhunda birbiriyle çarpışarak az çok özgün bir terkibe ulaşsa tam manasıyla bir dramla karşı karşıya kalırdık. Fakat hiç de böyle olmaz. Görüşme son bulur bulmaz baba her şeyi unutur. Tekrar oğluyla karşılaştığında o vahim sahneye şöyle bir anıştırmada bulunur yalnız: "Son yaramazlığını affetme lütfunu gösterdiğim siz oğluma vs."[1] Dolayısıyla cimrilik, diğer hislerin uzağında, onlara dokunmadan ve dokunulmadan, *dalgınlık içinde* kalır. İstediği kadar ruha çöreklenmiş, evin efendisi haline gelmiş olsun, yine de bir yabancı olarak kalır. Trajik türden bir cimrilik ise bambaşka olacaktır. İnsandaki muhtelif güçleri dönüştürürken, onları kendine çekecek, sindirecektir: Hisler ve duygulanımlar, arzular ve iğrenmeler, kusurlar ve erdemler, hepsi de cimriliğin yeni bir can bahşettiği birer malzeme haline geleceklerdir. Yüksek güldürü ile drama arasındaki ilk temel fark bu gibi görünüyor.

İlkinden kaynaklanan, daha bariz bir ikinci temel fark daha var. Bir ruh halinin tasvirinde amaçlanan onu dramatik hale getirmek veya sadece seyircinin onu ciddiye almasını sağlamak ise, bu durumda ruh hali yavaş yavaş, ona gerçek boyutlarını bahşeden *davranışlara* doğru kaydırılır. Böylece, sözgelimi cimri her şeye kazanç çerçevesinden bakacak, riyakâr sofu ise Tanrı'nın rızasından başka şey düşünmez görünürken, büyük bir maharetle insanlar arasında

1 A.g.e., sırasıyla II. Perde, 2.Sahne ve III.Perde, 1.Sahne. (ç.n.)

yolunu bulacaktır. Güldürü bu tür hesapları dışlamaz kuşkusuz; Tartuffe'ün dolaplarını örnek göstermek yeter. Fakat güldürü bu noktada dramla benzeşir ve kendini dramdan ayırmak için, ciddi eylemleri ciddiye almamızı engellemek ve bizi gülmeye hazırlamak için şu şekilde formüle edebileceğim bir vasıtaya başvurur: *Dikkatimizi eylemler üzerine yoğunlaştırmak yerine, jestlere kaydırır.* Jestlerden kastım, tavırlar, hareketler ve hatta ruh halinin herhangi bir amaç, herhangi bir çıkar gözetmeden, sırf içeriden gelen bir tür isteğin kendini dışavurduğu söylemlerdir. Bu şekilde tanımlanan jest davranıştan tamamen farklıdır. Davranış iradi, her halükârda bilinçlidir; jest ise sıvışır, otomatiktir. Davranışta şahıs tamamıyla ortaya çıkar, jestte ise şahsiyetin bütününe rağmen veya hiç değilse bütününden ayrı olarak ifade bulan, kişinin münferit bir parçasıdır. Son olarak -ki esas nokta budur- davranış ona ilham veren hisle bire bir orantılıdır. Birinden diğerine aşamalı bir geçiş vardır, öyle ki duyduğumuz sempati veya iğrenme, histen eyleme ilerleyen hat boyunca kayabilir ve giderek yoğunlaşabilir. Fakat jestte patlamaya meyyal bir taraf vardır ki uyuklamaya hazır duyarlığımızı uyandırıp bizi kendimize getirir ve olayları ciddiye almamıza engel olur. Demek ki, dikkatimiz eylemlere değil jestlere çekildiğinde güldürünün alanındayızdır. Tartuffe karakteri davranışlarına bakıldığında dram alanına aittir, ancak, daha ziyade jestlerini dikkate aldığımız takdirde bize gülünç gelir. Sahneye ilk nasıl girdiğini hatırlayalım: "Laurent, kırbacımı çile gömleğimle birlikte kaldırıp kitle bir yere."[2] Dorine'in kendisini işittiğini bilmektedir fakat emin olalım Dorine orada olmasaydı da yine aynı şekilde konuşacaktı. Riyakâr rolüne o denli kaptırmıştır ki kendini, onu neredeyse samimiyetle oynar. Böylece ve sadece bu şekilde gülünç hale gelebilir. Bu somut samimiyet olmasa, uzun süren bir riyakârlığın doğal jestler haline getirdiği tavırları ve konuşmaları olmasa

2 A.g.e., III.Perde, 2.Sahne. (ç.n.)

Tartuffe sadece iğrenç olurdu çünkü sadece hareketlerindeki iradi boyut dikkatimizi çekerdi. Davranışların dramda esas iken güldürüde niçin tali olduğunu artık anlıyoruz. Güldürüde, bir karakterin tanıtılması amacıyla pekâlâ bambaşka bir durumun da seçilebileceğini hissederiz; karakter, farklı bir durum içinde yine aynı adam olacaktır. Fakat dramda aynı izlenime kapılmayız. Dramda karakterler ve durumlar içe içe geçip kaynaşmıştır; daha doğru bir ifadeyle olaylar kişilerin tamamlayıcı parçasıdır. Öyle ki dramda bize anlatılan hikâye farklı olsa, oyuncuların isimleri aynen korunsa bile karşımızda gerçekten de bambaşka insanlar bulurduk.

Özetlersek, bir karakterin iyi ya da kötü olmasının pek önem arz etmediğini görmüştük: Eğer asosyalse gülünç hale gelebiliyordu. Şimdi ise vakanın vahametinin de önemli olmadığını görüyoruz: Vahim olsun sıradan olsun, bizi güldürmeyi başarabilir, yeter ki bizi duygulandırmayacak şekilde anlatılsın. Karakterin *toplum dışılığı* ve seyircinin *duygusuzluğu*, işte iki temel koşul bunlardır. Bu ikisinde içerilmiş ve buraya kadar tüm tahlillerimizde ortaya çıkarmaya çalıştığımız bir üçüncü koşul daha vardır: Otomatizm.

Çalışmamızın en başından beri otomatizme işaret ettik, dikkatleri bu hususa çekmekten vazgeçmedik: Esasen gülünç olan şeyler hep otomatik biçimde yapılan şeylerdir. Bir kusurda, hatta bir meziyette gülünç olan, kişinin istemeden kendini teslim edişidir - gayriihtiyari bir jest, şuursuz bir sözdür. Her dalgınlık gülünçtür. Dalgınlık ne kadar derinse güldürü de o kadar niteliklidir. Don Quijote'ninki gibi sistematik bir dalgınlık tahayyül edilebilecek en gülünç şeydir: Kaynağına en yakın noktasındaki gülünç, gülünçlüğün ta kendisidir. Herhangi bir gülünç karakteri örnek alın. Söylediklerinin ve yaptıklarının ne kadar bilincinde olursa olsun, eğer gülünçse şahsiyetinde farkında olmadığı bir boyut, kendi kendinden gizlediği bir taraf var demektir çünkü bizi sadece böylelikle güldürebilir. Çokça güldüren sözler

bir kusurun kendini tüm çıplaklığıyla göz önüne serdiği naif sözlerdir: Kendini görme ve yargılama kabiliyeti olsa kendini teşhir eder miydi hiç? Gülünç bir karakterin belli bir tutumu yuvarlak ifadelerle kınayıp sonra hemen bu tutumun bir örneğini sergilediği durumlar az değildir: Örneğin M. Jourdain'in felsefe öğretmeninin öfkeyi uzun uzadıya tenkit ettikten sonra küplere binmesi;[3] Vadius'un şiir okuyucularını alaya aldıktan sonra cebinden bir şiir çıkarması[4] vs. Bu çelişkilerin insanlardaki bilinçsiz tarafı gözle görülür hale getirmek dışında bir amacı olabilir mi? Kendine ve dolayısıyla başkalarına karşı dikkatsizlik, işte sürekli karşımıza çıkan şey. Ve daha yakından bakılacak olursa, bu noktada dikkatsizliğin tam da bizim asosyallik dediğimiz şeyle tamamen örtüştüğü görülecektir. Katılığın temel sebebi etrafımıza ve özellikle de kendimize bakmayı ihmal etmemizdir: Başkalarını ve aynı zamanda da kendini tanıyarak işe başlamayan kişi, şahsiyetini nasıl başkalarının şahsiyetiyle uyumlu hale getirebilir? Katılık, otomatizm, dalgınlık, asosyallik, tüm bunlar içe içedir ve karakterdeki gülünçlüğü oluştururlar.

Özetle, insanın şahsında duyarlığımızı uyandıran ve bizi duygulandırmayı başaran şeyleri bir yana ayıracak olursak, geriye kalanlar gülünç hale gelebilir ve bu halde gülünç katılıkla doğrudan orantılı olacaktır. Bu fikri çalışmamızın ta en başında ifade etmiştik. Onu temel neticeleri itibarıyla da doğruladık. Az önce ise onu güldürünün tanımına uyguladık. Şimdi bu fikri daha sıkı kavramamız ve bu fikrin güldürünün diğer sanatlar içindeki yerini nasıl doğrulukla belirlemeye yaradığını göstermemiz gerekiyor.

Bir anlamda her *karakterin* gülünç olduğu söylenebilir, yeter ki karakter derken şahsiyetimizde kalıp halde olan, bir defa kurulduktan sonra otomatik biçimde işleyebilen mekanizma benzeri bir şeyler kastedilsin. Başka deyişle bu,

3 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, II. Perde, 3.Sahne. (ç.n.)

4 Molière, *Les Femmes savantes*, III. Perde, 3.Sahne. (ç.n.)

kendimizi tekrar etmeyi mümkün kılan şey, dolayısıyla başkalarının da bizi taklit edebilmesini sağlayan şey olacaktır. Gülünç kişi bir tiptir. Tersinden söylersek, bir tipe benzemekte gülünç bir taraf vardır. Biriyle uzun zaman görüşüp onda gülünç hiçbir yan bulamayabiliriz, yine de, tesadüfi bir benzerlikten yola çıkarak ona meşhur bir roman veya piyes karakterinin adını yakıştıracak olsak o bir anlığına da olsa gözümüze gülünç görünür. Üstelik o roman karakteri hiç gülünç de olmayabilir. Gülünç olan ona benzemektir. Kişinin kendisi olmaktan çıkmasıdır, âdeta hazır bir çerçeve içine girip yerleşebilmesidir. Hepsinden öte gülünç olan ise kişinin bizzat, başkalarının sık sık içine yerleştikleri bir çerçeveye, bir kalıp "karakter"e dönüşmesidir.

Demek ki yüksek güldürünün amacı, karakterleri yani genel tipleri tasvir etmektir. Bu pek çok kez söylenmiştir. Ama biz yine de tekrar ediyoruz zira bu formülün güldürüyü tanımlamaya yeteceğini sanıyoruz. Nitekim güldürü bize sadece genel tipleri takdim etmekle kalmaz, ayrıca bize göre o, tüm sanatlar içinde geneli hedefleyen *tek* sanattır. O kadar ki bir defa bu amaç kendisine isnat edildiğinde artık güldürünün ne olduğu söylenmiştir ve geri kalanlar güldürü olamaz. Güldürünün özünün gerçekten de bu olduğunu ve trajediyle, dramla veya diğer sanat biçimleriyle bu bakımdan ayrıştığını ispat etmek için sanatı en yüksek biçimleri içinde tanımlamakla işe başlamak gerekiyor: Böylece, güldürü yazınına doğru yavaş yavaş inilirse, onun hayat ile sanat arasındaki sınır bölgede konumlandığı ve diğer sanatlardan genellik vasfı bakımından ayrıldığı görülebilecektir. Ancak bu kadar geniş bir çalışmaya burada girişemiyoruz. Yine de bu çalışmanın bir eskiz planını çıkarmamız lazım, yoksa güldürü tiyatrosunda bizce asli olan şeyi ihmal etmiş olacağız.

Sanatın amacı nedir? Gerçeklik duyularımızla ve bilincimizle doğrudan temas etse, eşyayla ve kendimizle aracısız iletişime girebilsek, bence sanat gereksiz olur, daha doğrusu

hepimiz birer sanatçı olur çıkardık zira bu durumda ruhumuz sürekli doğayla uyum içinde titreşirdi. Gözlerimiz, hafızamızın da yardımıyla taklidi imkânsız resimleri zamanda sabitler, mekânda şekillendirirdi. İnsan vücudunun canlı mermerinden oyulmuş, antik örnekleri kadar güzel heykel parçalarına her yerde rast gelirdik. Ruhumuzun derinlerinde kimi zaman neşeli, çoğu zaman hazin ama her zaman özgün bir musiki gibi, içsel hayatımızın kesintisiz namesini işitirdik. Tüm bunlar etrafımızdadır, içimizdedir fakat hiçbirini açık seçik algılamayız. Bizimle doğa arasında, ne dedim ben, düzeltiyorum, bizimle yine kendi bilincimiz arasında bir perde, insanların çoğu için kalın, şairler ve sanatçılar için ince, neredeyse şeffaf olan bir perde gerilidir. Hangi peri dokumuştur o perdeyi acaba? Garezinden mi dostluğundan mı dokumuştur? Ama yaşamak lazımdır ve hayat eşyayı ihtiyaçlarımızla ilintisi çerçevesinde anlamayı gerektirir. Yaşamak davranmaktır. Yaşamak, uygun tepkilerle cevap vermemize *yarayan* izlenimleri kabul etmektir, geri kalan izlenimler sönükleşmeli ya da bize ancak bulanık biçimde gelmelidir. Bakıyorum ve gördüğümü sanıyorum, dinliyorum ve işittiğimi sanıyorum, kendimi inceliyor ve kalbimin ta derinlerine nüfuz ettiğimi sanıyorum. Fakat dış dünyada işittiğim, gördüğüm şeyler, sadece tutacağım yolu aydınlatmak amacıyla duyularım tarafından seçilmiş olanlardır. Kendimle ilgili bildiğim, yüzeye çıkanlar, eylemlerime ilişkin olanlardır. Duyularım ve bilincim demek ki bana sadece gerçekliğin pratik bir sadeleştirmesini sunuyorlar. Bana eşyayla ve kendimle ilgili sağladıkları tasavvurlar arasında işime yaramayan farklar siliniyor, işime yarayan benzerlikler vurgulanıyor, eylemimle gireceğim yollar benim için önceden çizilmiş oluyor. Tüm insanlığın benden önce gelip geçtiği yollar bunlar. Eşya kendisinden elde edebileceğim faydaya göre sınıflandırılmış. Ve eşyanın renginden ve biçiminden çok bu sınıflandırmaları kavrıyorum. Kuşkusuz

bu açıdan insan hayvana göre çok üstündür. Bir kurdun gözünde kuzu ile oğlak arasında fark olması pek küçük bir ihtimaldir, kurt için ikisi de eşit derecede kolaylıkla yakalanıp afiyetle yenebilecek, birbirinin aynı iki avdır. Bize gelince, keçi ile koyun arasında ayırım yapıyoruz tabii ama bir keçiyle bir başka keçi, bir koyunla başka bir koyunu ayırıyor muyuz? Kavranması somut bir yarar getirmiyorsa eşyanın ve varlıkların *bireyliğini* fark etmeyiz. Ve bunu fark ettiğimiz hallerde de (bir insanı bir diğerinden ayırdığımızda olduğu gibi) gözümüze çarpan şey bireylik, yani renklerin ve biçimlerin tümüyle özgün belli bir ahengi değil, sadece pratik tanımayı kolaylaştıracak bir iki özelliktir.

Kestirmeden söyleyecek olursak şeylerin kendilerini görmeyiz; çoğunlukla onlar üzerine asılmış etiketleri okumakla yetiniriz. İhtiyaçlardan kaynaklanan bu eğilim, dilin etkisiyle daha da kuvvetlenmiştir. Çünkü sözcükler (özel isimler hariç) cinslerin adıdır. Bir şeyin en olağan işlevine ve en sıradan yüzüne işaret eden sözcük, bizimle o şey arasına sızar ve şeyin biçimini gözümüzden saklayabilir, ama çoğunlukla bu biçim, sözcüğün üretilmesine neden olan ihtiyaçların ardına gizlenmiştir zaten. Ve sadece dışımızdaki nesneler de değil; kendi ruh hallerimiz bile, özgün yaşantı boyutlarıyla, şahsi ve mahrem olan taraflarıyla, bizden gizlenirler. Sevgi veya nefret duyduğumuzda, neşeli veya hüzünlü hissettiğimizde, bunları sadece ve sadece bize ait kılan sayısız küçük kaçak ayrıntılar ve bin türlü derin yankılanışla bilincimize ulaştıran sahiden duygunun kendisi midir? Öyle olsa hepimiz romancı, şair, müzisyen olur çıkardık. Oysa çoğu zaman, ruh hallerimizi sadece dışa yansıdıklarında idrak ediyoruz. Hislerimizin sadece gayrişahsi boyutunu, dilin ilk ve tek kalemde tespit edebildiği boyutunu kavrıyoruz çünkü benzer koşullarda, herkes için, aşağı yukarı aynı olan bu boyuttur. Demek ki, bireylik kendi birey oluşumuzda bile bizden kaçıyor. Genellikler ve semboller arasında hareket ediyoruz, tıpkı kuvveti-

mizin faydaya binaen başka kuvvetlere göre ölçüldüğü kapalı bir alandaymışız gibi. Eylemle büyülenip, kendi iyiliğimiz için eyleme çekilirken onun seçtiği sahada, şeyler ile kendimiz arasında bir orta bölgede, eşyanın dışında olduğu kadar kendimizin de dışında yaşıyoruz. Ancak zaman zaman doğa bir tür dalgınlıkla, hayattan daha kopuk ruhlar çıkarıyor ortaya. Felsefenin ve tefekkürün getirisi olan iradi, düşünsel, sistematik kopmadan bahsetmiyorum. Duyuların veya bilincin yapısında fıtraten bulunan doğal bir kopuştan, bakir bir tarzda görmek, duymak ve düşünmek biçiminde birdenbire ortaya çıkan bir kopuştan bahsediyorum. Bu kopuş tam olsa, ruh herhangi bir algısıyla artık eyleme iştirak etmese, böyle bir ruh dünyanın şimdiye dek görmediği türden bir sanatçıya ait olabilirdi. Aynı anda tüm sanatlarda birden ustalaşır veya daha doğrusu tüm sanatları tek bir potada eritirdi. Her şeyi, maddi dünyanın biçimlerini, renklerini ve seslerini olduğu kadar içsel hayatın incelikli devinimlerini de kökensel saflıkları içerisinde kavrardı. Fakat bu kadarını doğadan beklemek fazla olur. Doğa sanatçı çıkarttığı kişiler için bile perdeyi kazara ve sadece tek bir cihetten aralar. Sadece tek bir doğrultuda, algıyı ihtiyaca bağlamayı unutmuştur. Ve her bir doğrultu bizim *duyu* adını verdiğimiz şeye denk düştüğünden, sanatçı genelde tek bir duyusuyla ve sadece bu duyu üzerinden bağlanır sanata. Sanatlardaki çeşitlilikte köken itibarıyla buradan kaynaklanır. Keza yeteneklerdeki farklılıklar da bundandır. Birisi renklere ve biçimlere bağlanır ve rengi renk, biçimi biçim olduğu için sevdiğinden, onları şahsına göre değil kendilerine göre algıladığından, biçimleri ve renkleri aracılığıyla eşyanın içsel hayatının gözleri önünde belirdiğine şahit olur. Onları başlangıçta afallayan algımıza yavaş yavaş sokar. Bizi hiç değilse bir anlığına biçim ve renk konusunda sahip olduğumuz ve gözümüz ile gerçeklik arasına yerleşmiş önyargılardan koparır. Böylece, sanatın bu örnekte doğayı insana ifşa etmek olan en yüksek emelini gerçekleştirmiş olur. Başkaları

ise kendi içlerine kıvrılırlar. Bir duyguyu dışarıda görünür kılan bin türlü küçük edimin altında bireyin ruh halini hem ifşa eden hem gizleyen amiyane, toplumsal sözlerin ötesinde, yalın ve katışıksız haliyle duyguyu, ruh halini aramaya girişirler. Ve bizi de aynı şeyi kendi üzerimizde denemeye sürüklemek için kendi görmüş oldukları şeye baktırmanın yolunu bulurlar: Sözcüklere kendilerine özgü bir hayat bahşeden, onları örgütleyen uyumlu söz dizilimleriyle, bize dilin ifade etmekte yetersiz kaldığı şeyleri söylerler, daha doğrusu sezdirirler.

Bazıları ise daha da derine inerler. Gerektiğinde sözlere çevrilebilen sevinçlerin ve hüzünlerin altında sözle hiçbir ortak yanı bulunmayan şeyleri, hayatın ve soluk alıp verişlerin insana en derin hislerinden daha yakın olan ritimlerini yakalarlar; bunlar heyecanların, yeislerin, umutların ve pişmanlıkların insandan insana değişen canlı yasasıdır. Bu müziği serbest bırakarak ve şiddetlendirerek onu dikkat alanımıza zorla sokarlar; tıpkı yoldan geçerken kendilerini bir dansın içinde bulanlar gibi ister istemez müziğin içine çekilmemizi sağlarlar. Ve böylelikle onlar da, içimizde, en derinde ses vermeyi bekleyen bir tele dokunmaya sevk ederler bizi. Velhasıl resim olsun, heykel, şiir ya da müzik olsun sanatın yegâne amacı pratik bakımdan faydalı sembolleri, uzlaşımsal ve toplumsal kabul görmüş genellikleri, kısacası gerçekliği bizden gizleyen her şeyi silip süpürerek bizi gerçeklikle yüz yüze getirip bırakmaktır. Sanatta realizm-idealizm tartışması bu noktadaki bir yanlış anlamadan kaynaklanmıştır. Sanatın realitenin daha dolaysız bir görünüşü olduğu muhakkaktır. Fakat algıdaki bu saflık, faydalı uzlaşımlardan kopuşu, duyuların ya da bilincin fıtri ve özel olarak belli bir bölgede yoğunlaşmış tarafsızlığını, kısacası hayata dair bir tür gayrimaddiliği gerektirir ki buna öteden beri idealizm adı verilmiştir. Sözcüklerin anlamıyla hiç oynamaksızın denebilir ki realizm yapıttayken idealizm ruhtadır ve realiteyle sadece idealite üzerinden temasa geçilebilir.

Drama sanatı da bu yasaya istisna teşkil etmez. Dramanın aradığı ve gün ışığına çıkarmaya çalıştığı şey, bizim için örtülü olan ve çoğunlukla da menfaatlerimiz ve hayatın icapları yüzünden örtülü olan derin realitedir. Nedir bu realite? Bu icaplar nelerdir? Şiir hep ruh hallerini ifade eder. Fakat bu haller arasında bazıları, özellikle insanın hemcinsleriyle temasından doğar. En yoğun ve de en şiddetli hisler bunlardır. Tıpkı farklı yüklü elektrik akımlarının kondansatörün iki plakasında birikip birbirlerini çekmesi ve böylece kıvılcımın ortaya çıkması gibi, sırf yan yana gelmekle insanlar arasında da derin çekimler ve itimler, temelli denge bozuklukları, kısacası ihtiras demek olan ruhun elektriklenmesi meydana gelir. İnsan doğal duygularındaki değişime kendini koyuverecek olsa, toplumsal veya ahlaki bir yasa olmasa, şiddetli duygu patlamaları hayatın normal gidişatı haline gelirdi. Ancak bu patlamaların önüne geçilmesi faydalıdır. İnsanın toplum içinde yaşaması ve dolayısıyla da kurallara tabi olması zorunludur. Menfaatin tavsiye ettiğini akıl emreder: Ödev diye bir şey vardır ve çağrısına icabet etmek gerektir. Bu çifte tesir altında, insan türünde yüzeysel bir his ve fikir katmanının teşekkül etmesi gerekmiştir; değişmezliğe meyleden, hiç değilse tüm insanlara mahsus olmak isteyen ve tümüyle boğmak kabil olmadığında bireysel ihtirasların ateşini hiç değilse küllendiren fikirler ve hislerden oluşan bir katmandır bu. İnsanlığın şiddetten arınmış bir toplumsal hayata doğru yavaş ilerleyişi bu katmanı azar azar sağlamlaştırmıştır, tıpkı yerkürenin, kaynar haldeki metallerden oluşan eriyik bir kütleyken uzun bir süreç sonunda katı ve soğuk bir tabakayla kaplanması gibi. Fakat volkanik patlamalar yine de yaşanmaktadır.

Mitolojinin telkin ettiği gibi, yer canlı bir varlıksa sükûnet halindeyken bile, en derin doğasını birden bire yeniden açığa çıkartan bu ani patlamaların hayalîyle yaşadığı düşünülebilir. Dramın bize verdiği de bu türden bir zevktir: Toplumun

ve aklın bizim için meydana getirdiği sakin, tekdüze hayatın alt katmanında iç gerilimini hissettirdiği, fakat neyse ki infilak etmeyen bir şeyleri kıpırdatır içimizde. Doğaya toplumdan intikam fırsatını sunar. Bazen amaca doğrudan yürür; her şeyi altüst eden ihtirasları derinden yüzeye çıkmaya çağırır. Bazen de çağdaş dramda sıkça rastlandığı gibi, daha dolaylı yollara sapar: Kimi kez sofizme varan bir beceriyle toplumun kendi içindeki çelişkilerini gözlerimiz önüne serer; toplumsal kurallardaki yüzeyselliği ve sığlığı abartır ve böylece dolambaçlı bir yolla, bu defa dış tabakayı eriterek bizi yine diple temasa geçirir. Fakat iki durumda da, ister toplumu zayıflatsın ister doğayı kuvvetlendirsin aynı amacı güder ki o da, kişiliğimizin trajik unsuru diyebileceğimiz gizli bir parçamızı bize keşfettirmektir. Güzel bir dram izledikten sonra salondan bu izlenimle ayrılırız. Bizi ilgilendiren, başkalarıyla ilgili anlatılanlar değil kendimizle ilgili bize sezdirilenlerdir: Gerçekleşmek isteyen ve fakat neyse ki gerçekleşmeden kalan karman çorman bir muğlaklar âlemi. Sanki içimizdeki, çok uzak bir geçmişe ait irsi hatıralara seslenilmiş gibi olur – hâlihazırdaki hayatımızla o kadar ilgisiz, o kadar derinde kökleşmiş hatıralardır ki bunlar bir anlığına da olsa hayatımız bize yeni baştan alışılıp ısınılması gereken gerçekdışı veya itibari bir şey gibi görünür. Demek oluyor ki dramın faydalı kazanımlarımızın ötesinde araştırdığı realite, çok daha derin bir realitedir ve bu noktada diğer sanatlarla aynı amacı güder.

Tüm bunlardan şu sonuç çıkıyor: Sanat daima *bireysel olanı* hedefler. Ressamın tuvalinde hapsettiği görüntü belli bir ortamda, belli bir günde ve saatte, bir daha hiç görülmeyecek renkler içinde gördüğü şeydir. Şairin söylediği kendisine ve sadece kendisine ait olan ve bir daha asla geri gelmeyecek olan bir ruh halidir. Oyun yazarının gözlerimiz önüne serdiği, bir ruhun oluşum seyri, olaylar ve hislerden canlı bir doku, yani bir daha asla cereyan etmemek üzere bir kere-

liğine kendini sunan şeylerdir. Bu hislere istediğimiz kadar genel isimler verelim, bir başka ruhta aynı olmayacaklardır. Çünkü *bireyleşmişlerdir*. Özellikle de bu bakımdan sanata aittirler, zira genellemeler, semboller -hatta buna tipleri de dahil edebilirsiniz- gündelik algımızın geçer akçeleridir. Öyleyse bu noktadaki yanlış anlama nereden kaynaklanıyor?

Yanlış anlamanın kaynağı çok farklı iki şeyi, nesnelerin genelliği ile nesneler hakkında verdiğimiz hükümlerin genelliğini birbirine karıştırmaktır. Bir hissin genelde doğru kabul edilmesi onun genel bir his olduğunu göstermez. Hamlet'in karakterinden daha tikel bir şey bulunamaz. Bazı yönleriyle başka insanlara benziyorsa da bizi bu bakımdan ilgilendirmez. Ancak evrensel kabul gören karakter, herkes tarafından canlı addedilen karakterdir. Sadece bu anlamda, evrensel bir hakikate sahiptir. Diğer sanat ürünleri için de aynı şey geçerlidir. Her biri tikeldir fakat dehadan bir iz taşıyorsa, en sonunda herkes tarafından kabul edilir hale gelir. Niçin kabul edilir? Ve eğer kendi türü içinde benzersizse, hakiki olduğunu bilmemizi sağlayan hangi emaredir? Bence bunu, bizi samimiyetle görmek konusunda çabalamaya sürükleyişlerinden biliyoruz. Samimiyet bulaşıcıdır. Şüphesiz biz sanatçının görmüş olduğunu görmeyeceğiz, en azından tam olarak aynısını görmeyeceğiz, fakat sanatçı gerçekten görmüşse, perdeyi sıyırmak için gösterdiği çaba bizi de aynı çabayı taklide sürükler. Sanatçının yapıtı bizim için ders niteliğinde bir örnektir. Ve eserin hakikati de tam olarak bu dersin etki gücüyle ölçülür. Öyleyse, hakikat kendi içinde bir inandırma, daha doğrusu dönüştürme kuvveti taşır ki kendisini de bu nişandan tanırız. Eser ne kadar büyükse ve sezdirdiği hakikat ne denli derinse göstereceği etki de o denli uzun süreli olacak ve aynı zamanda evrensel hale gelmeye o denli meyledecektir. Dolayısıyla burada evrensellik, sebepte değil üretilen etkidedir.

Güldürünün amacı ise bambaşkadır. Genellik burada eserin ta kendisindedir. Güldürü, karşılaşmış olduğumuz ve

yolumuz üzerinde tekrar karşılaşacağımız karakterleri tasvir eder. Benzerliklere dikkat eder. Tipleri önümüze sermeyi amaçlar. Hatta ihtiyaç gerektirdiğinde yeni tipler yaratacaktır. Bu bakımdan diğer sanatlarla tezat arz eder.

Klasikleşmiş güldürülerin isimleri bile bu açıdan manidardır. *Le misanthrope* [İnsansevmez], *L'avare* [Cimri], *Le oueur* [Kumarbaz], *Le Distrait* [Dalgın] vs. hep cins isimlerdir ve karakter güldürüsünün ismi özel isim olduğunda bile bu özel isim, içeriğinin ağırlığı sebebiyle çabucak cins isim gibi kullanılmaya başlar. "Tartuffe'ün teki" deriz ama aynı şeyi "Phedrus" veya "Polyeucte" için söylemeyiz.

Bunun da ötesinde, ana karakterin etrafına onun âdeta basitleştirilmiş kopyaları olan ikincil karakterler koymak trajedi yazarının aklına gelmeyecek bir fikirdir. Trajedi kahramanı kendi türünde benzersiz bir bireydir. Taklit edilebilir fakat o zaman bilinçli veya bilinçsiz, trajediden güldürüye kayılır. Kimse ona benzemez çünkü o kimselere benzemiyordur. Bunun tersine, bariz bir dürtü ana karakteri kurgularken güldürü yazarını, aynı genel özellikleri taşıyan başka karakterleri ana karakterin etrafına serpiştirmeye iter. Pek çok güldürünün başlığı çoğul bir isim veya kolektif bir terimdir. "*Les Femmes savantes*"[Bilge Kadınlar], "*Les Précieuses ridicules*" [Komik Hanımefendiler], "*Le Monde où l'on s'ennuie*" [Sıkıcı Dünya] vs. hepsi de aynı ana tipin farklı karakterler tarafından sahneye yansıtıldığı oyunlardır. Güldürünün bu eğilimini tahlil etmek ilginç olabilirdi. Belki de bu eğilimde ilk önce, doktorların gündeme getirdikleri bir önsezi, yani aynı türden dengesizlikleri sergileyen kişilerin meçhul bir çekimin etkisinde birbirlerini arayıp bulmaları olgusu çıkacaktı karşımıza. Tam olarak tıbbın yetki sahasına girmemekle birlikte gülünç karakter, gösterdiğimiz gibi çoğunlukla dalgın biridir ve bu dalgınlıktan tam bir denge yitimine geçiş belli belirsiz olabilir. Fakat bir başka neden daha vardır. Güldürü yazarının amacı bize tipleri, yani ken-

dini tekrar edebilen karakterleri sunmak olduğuna göre bu amacı gerçekleştirmenin, aynı tipin birbirinden farklı çeşitli örneklerini vermekten daha iyi bir yolu bulunabilir mi? Doğa bilimcinin türleri tanımlarken başvurduğu yöntem de bundan farklı değildir. Türün belli başlı çeşitlerini sıralar ve tarif eder.

Trajedi ile güldürü arasındaki bu asli fark, yani birinin bireyler diğerinin cinslerle ilgilenmesi bir başka yerde daha ortaya çıkıyor: Eserin ilk taslağı yapılırken, daha en başta, birbirinden oldukça farklı iki gözlem yönteminin kullanılmasında.

Bu sav ne kadar paradoksal görünürse de, başka insanları gözlemlemenin trajedi yazarı için elzem olduğunu düşünüyoruz. Büyük trajedi şairlerinin pek münzevi, evcil bir hayat yaşadıklarını, doğrulukla tasvir ettikleri ihtirasların feveran edişine kendi çevrelerinde şahit olma fırsatı bulmadıklarını görüyoruz. Fakat bu manzaraya şahit olmuş olduklarını düşünsek bile bunun bir işlerine yarayabileceği şüphelidir. Gerçekten de şairin yapıtında bizi ilgilendiren, çok derin bazı ruh hallerinin ve içsel mücadelelerin nasıl gösterildiğidir. Bu görünüme dışarıdan ulaşılamaz. Bir ruh diğerine nüfuz edemez. Dışarıdan sadece ihtirasların kimi emareleri gözlemlenebilir. Onları ancak kendi içimizde tecrübe ettiklerimizle bir analoji içerisinde yorumlayabiliriz –ki onu da ancak kusurlu biçimde yapabiliriz. Demek ki esas olan kendimizde tecrübe ettiğimizdir ve eğer tanıyabiliyorsak sadece kendi kalbimizi derinlemesine tanıyabiliriz. Şairin kendi tasvir ettiklerini tecrübe ettiği, karakterlerinin içinde bulunduğu hallerden geçtiği, hayatlarını yaşadığı anlamına mı gelir bu? Şairlerin biyografileri bunu da yalanlıyor. Macbeth, Othello, Hamlet, Kral Lear ve daha pek çoklarının aynı adam olduğu nasıl düşünülebilir? Fakat belki de burada *sahip olduğumuz* karakter ile *sahip olmuş olabileceğimiz* karakterler arasında ayrım yapmak gerekecektir. Karakterimiz sürekli yenilenen

bir tercihin neticesidir. Yolumuz üzerinde çatallanma noktaları vardır –en azından bize böyle görünür- ve sadece tek bir tanesini takip edebilecek olduğumuz halde önümüzde olanaklı güzergâhlar görürüz. Kendi ayak izlerine basıp geriye doğru gitmek ve zar zor seçilebilen güzergâhları sonuna kadar takip etmek, işte şiirsel imgelem tam da buymuş gibi gözüküyor. Shakespeare elbette Macbeth, Hamlet veya Othello değildir fakat bir yanda koşullar diğer yanda kendi iradesinin rızası, onda içsel bir tazyikten ibaret olan şeyleri şiddetli bir infilak vaziyetine sokmuş olsa, tüm bu farklı karakterleri *olmuş olabilirdi.* Şiirsel imgelemin kahramanlarını yamalı bohça gibi sağdan soldan devşirdiği parçalardan oluşturduğunu zannetmek onun işlevini tuhaf biçimde yanlış anlamaktır. Bu türlü bir terkipten canlı bir şey çıkmaz. Hayat parçalar halinde bir araya getirilemez. Sadece seyredilebilir. Şiirsel imgelem realitenin daha tam bir tasavvurundan ibarettir. Şairin yarattığı karakterler bizde canlıymış izlenimi bırakıyorsa bu onların şairin ta kendisi olmalarındandır; iç gözlem çabası içinde kendi derinlerine inip çoğalan, bu çabanın şiddetiyle gerçek olanda zımni olanı yakalayan ve onu tam bir eser haline getirmek üzere, doğanın şahsında kabataslak ya da basit bir tasarı halinde bıraktığı şeyi kullanan şairin bizzat kendisi olmaları sayesindedir.

Güldürüyü doğuran gözlem türü ise bambaşkadır. Dışarıdan bir gözlem söz konusudur burada. Güldürü şairi insan doğasındaki gülünç taraflara ne kadar meraklı olursa olsun, iş kendinde bunları keşfetmeye geldiğinde çok ileri gitmeyecektir sanırım. Kaldı ki araştırsa bile bulamaz, çünkü kişiliğimizde kendi bilincimizden gizlenmiş olan tarafımızla gülüncüzdür. Dolayısıyla bu gözlem başka insanlara uygulanır sadece. Ve tam da bu yüzden, gözlem kişinin kendine dair olduğunda ulaşamayacağı bir genellik niteliğine sahip olur. Yüzeyde konumlanan dış gözlem kişiliğin başkalarıyla temas eden ve başkalarına benzeyen kabuğuna erişebilir

ancak daha ileri gidemez. Gidebilseydi bile bunu yapmak istemezdi çünkü böylece kazanabileceği hiçbir şey yoktur. Karakterin içine çok fazla dalmak, dışsal fiilleri derinde kök salmış sebeplere bağlamak, fiilde gülünç olan şeyi bozmak ve feda etmek olacaktır. Bir fiile gülme eğiliminde olabilmemiz için onun sebebini ruhun ara bölgesinde konumlandırmamız gerekir. Dolayısıyla fiilin bize en fazla bir orta noktayı, insanlığın ortalamasını ifade ediyor görünmesi gerekir. Ve her ortalama gibi bunu da dağınık verileri bir araya getirerek, benzer durumları karşılaştırıp mahiyetlerini anlayarak, yani bir fizikçinin yasalara ulaşmak için olgularla ilgili yaptığı soyutlama ve genelleştirmeye benzer bir çalışmayla elde edebiliriz. Kısacası buradaki yöntem ve amaç, gözlemin dışsal ve sonucun genellenebilir olması bakımdan tümevarımsal bilimlerle aynı yapıdadır.

Böylece uzun bir dolambaçtan sonra tekrar, araştırmamız boyunca ortaya çıkan iki sonuca varıyoruz. Bir yandan, kişinin gülünç olması ancak, kişiliğin parçası olmadığı halde ondan beslenen asalak benzeri bir şey sayesinde, dalgınlığa *benzer bir zihinsel durum içerisinde mümkün olabilir:* Bu zihinsel durumun dışarıdan gözlenebilir ve dolayısıyla da ıslah edilebilir olmasının sebebi de budur. Ancak öte yandan gülme tam da bu ıslahı hedeflediğinden, faydalı olan, bu ıslahın azami sayıdaki insana ulaşmasıdır. İşte bu yüzden güldürüde gözlem içgüdüsel biçimde genele doğru gider. Alışılmamışlıklar arasında tekrarlanabilir olanları ve dolayısıyla da kişinin bireyliğine ayrılmaz biçimde bağlı olmayan, müşterek denebilecek tuhaflıkları seçer. Bunları sahneye taşıyarak, bilinçli olarak sadece keyif vermeyi amaçlaması bakımından kuşkusuz diğer sanatlarla aynı kategoride yer alan eserler üretir. Fakat bu eserler genellik özelliğiyle olduğu kadar ıslah etmek ve eğitmek gibi bilinçli olmayan bir niyet taşıması bakımından da diğer sanat eserlerinden farklıdır. Demek ki güldürünün sanat ile hayat arasında bir orta bölgede yer al-

dığını söylerken haklıydık. Güldürü saf sanat gibi çıkarsız değildir. Gülmeye hükmederken toplumsal hayatı doğal ortam kabul eder ve hatta toplumsal hayatın itici gücüne itaat eder. Ve bu noktada da, toplumdan kopmak ve yalın doğaya dönmek olan sanata sırt çevirmiş olur.

II

Şimdi yukarıdakiler ışığında, ideal gülünç bir karakter özelliğinin kendi içinde, kökeni itibarıyla ve tüm tezahürlerinde gülünç olan bir özelliği elde etmek için nasıl bir yol izlemesi gerektiğine bakalım. Bu özelliğin güldürüye tükenmez bir malzeme sunabilmesi için derin olması gerekir, öte yandan güldürünün alanında kalabilecek kadar da yüzeysel olmalıdır. Bu özelliğe sahip kişiye görünmez olmalıdır –zira gülünçlük farkında olunmayan bir haldir- ama diğer herkes için görünür olmalıdır ki herkesi güldürebilsin. Kendini tereddütsüz ortaya serebilecek kadar hoş görmeli ama başkaları tarafından acımasızca cezalandırılabilecek kadar etrafına sıkıntı vermelidir. Gülmeyi lüzumsuz kılmayacak denli kolay ıslah edilebilir olmalı, gülmeye konu olmayı sürdürecek şekilde farklı boyutlarda kendini ortaya koyabilmelidir. Hem toplumsal hayatın ayrılmaz bir parçası olmalı hem de toplum tarafından tahammül edilemez olmalıdır. Nihayet tahayyül edilebilecek en çeşitli biçimlere girmesi, her tür kusurla ve hatta bazı erdemlerle yan yana durabilmesi gerekir. İşte bir araya getirilmesi gereken unsurlar bunlardır. Fakat kendisinden bu denli nazik bir terkip beklenilen ruh simyacısının sıra imbiğindekileri boşaltmaya geldiğinde, bir parça hayal kırıklığına uğrayabileceği de doğrudur. İnsanlar içinde, doğadaki hava gibi bol bol bulunabilecek bir karışımı hazırlamak için kendini bir sürü sıkıntıya sokmuş olduğunu fark edebilir.

Bu karışım kendini beğenmişliktir. Ondan daha yüzeysel ama aynı zamanda daha derine işlemiş bir başka kusur bulunabileceğini zannetmiyorum. Kendini beğenmişliğin aldığı yara asla ciddi olmaz ama yine de kapanmak bilmez. Başkasında bu duyguyu beslemek için yapılanlar en önemsiz hizmetler de olsa, en kalıcı memnuniyet duygusuna yol açarlar. Kendi başına pek küçük bir kusurdur fakat tüm diğer kusurlar onun çekim alanı içindedirler ve daha rafine hale gelerek sırf onu tatmin edecek birer araç olmaya meylederler. Başkalarında uyandırıldığı sanılan hayranlık üzerine bina edilmiş bir kendine hayranlık olması dolayısıyla toplumsal hayattan kaynaklanan kendini beğenmişlik bencillikten de doğal, evrensel olarak ondan bile daha fıtridir. Çünkü doğa çoğu zaman bencilliğin üstesinden gelebilir ama kendini beğenmişlik ancak düşünce yoluyla alt edilebilir. Nitekim kimsenin alçakgönüllü doğduğunu sanmıyorum, meğerki tümüyle fiziksel bir utangaçlığa alçakgönüllülük adı verilsin, ki zaten bu tür bir utangaçlık kibir denilen şeye sanıldığından daha yakındır. Gerçek alçakgönüllülük ancak kendini beğenmişlik üzerine düşünmekle elde edilebilir. Ancak başkasının yanılgılarının görülmesinden ve aynı yanılgılara sürüklenme korkusundan doğar. Kendimizle ilgili söylediğimiz ve düşündüğümüz şeylere dair bilimsel bir ihtiyatlılık içinde olmaya benzer. İyileştirmelerle ve düzeltmelerle olur. Kısacası kazanılan bir erdemdir.

Alçakgönüllü olma kaygısının, gülünç olma korkusundan tam olarak hangi noktada ayrıldığını söylemek güçtür. Fakat bu korku ve bu kaygının kaynağının bir olduğunu söylemek mümkündür. Kendini beğenmişliğin vehimlerine ve bu vehimlerdeki gülünçlüğe dair eksiksiz bir inceleme, gülme kuramına bambaşka bir biçimde ışık tutabilirdi. Böylesi bir inceleme, gülmenin belli başlı işlevlerden birini matematiksel bir düzenlilikle nasıl gerçekleştirdiğini, yani neredeyse otomatik olan benlik sevgisine kendine gelmeyi

nasıl hatırlattığını ve böylece karakterlerin mümkün mertebe toplumsallaşmasını nasıl sağladığını gösterebilirdi bize. Toplumsal hayatın doğal ürünü olmakla birlikte kendini beğenmişliğin, toplum için mahzur da teşkil ettiğini görebilirdik: tıpkı, organizmamızın sürekli salgıladığı hafif zehirlerin tesirinin diğer salgılarla etkisizleştirilmediği takdirde uzun vadede zehirlenmeyle sonuçlanması gibi. İşte gülme sürekli bu tür bir işlev görür. Bu bakımdan kendini beğenmişliğin hususi ilacının gülme olduğu ve en âlâsından gülünç olan kusurun da kendini beğenmişlik olduğu söylenebilir.

Formların ve hareketlerin gülünçlüğünü ele alırken kendi başına gülünç olan şu ya da bu basit imgenin daha karmaşık olan diğerlerine nasıl sirayet ettiğini ve gülünçlük vasfını onlara nasıl bulaştırdığını gösterdik: Bu itibarla güldürünün en yüksek biçimleri en aşağı biçimleriyle açıklanabiliyordu. Gelgelelim bu işlemin tersine belki daha sık rastlanır ve kaba gülünçlüklerin pek çoğu doğrudan doğruya, son derece incelikli güldürüden türemiştir. Örneğin kendini beğenmişlik gibi yüksek bir güldürü biçimi, her türlü insan faaliyetinde bilinçsiz de olsa özenle araştırma eğiliminde olduğumuz bir unsurdur. Sırf gülmek için bile olsa kendini beğenmişliği ararız ve hayalgücümüz onu sık sık, hiç olmaması gereken yerlere yerleştirir. Belki de psikologların tezat üzerinden yarım yamalak bir izahını verdikleri büsbütün kaba kimi güldürü unsurlarının kökenini buna bağlamak gerekmektedir: Kısa boylu bir adamın büyük bir kapının altından geçmek için eğilmesi; biri sırık gibi diğeri neredeyse cüce iki kişinin büyük bir ciddiyetle kol kola yürümeleri vs. Bu son imgeye yakından baktığınızda, öküz kadar büyük olmak için şişinen kurbağa misali kısa boylunun uzun olanın seviyesine çıkmak için gayret gösterdiği izlenimine kapılabilirsiniz.

III

Güldürü yazarının dikkatini çekmek konusunda kendini beğenmişlikle yarışan veya birleşen karakter özelliklerini burada sıralamak olacak iş değil. Tüm kusurların ve hatta yerine göre kimi meziyetlerin de gülünç hale gelebildiğini göstermiştik. Gülünç bulunan her şeyin bir listesi yapılacak olsa bile güldürü bu listeye yine de bir şeyler ekleyecektir; kuşkusuz bunu saf hayalgücüyle olmadık gülünçlükler yaratarak değil, fark edilmeden geçilmiş kimi güldürü çizgilerini keşfederek yapacaktır: Hayalgücünün aynı kilimde sürekli yeni figürleri bulup çıkarışına benzer bu. Bildiğimiz gibi temel koşul, gözlemlenen özelliğin derhal pek çok kişinin içine yerleşebileceği bir tür *çerçeve* şeklinde belirmesidir.

Bizzat toplumun oluşturduğu hazır kalıp çerçeveler de vardır ve bunlar toplum açısından elzemdir, zira toplum işbölümü temelinde bina olmuştur. Ben de zanaatlardan, görevlerden ve mesleklerden bahsetmek istiyorum. Her meslek onunla sürekli iştigal eden kişide bazı zihinsel alışkanlıklar ve karakter özellikleri meydana getirir. Bu sayede meslek sahipleri birbirine benzerler ve başkalarından ayrılırlar. Böylece büyük toplum bünyesinde küçük topluluklar oluşur. Elbette bunlar bir bütün olarak toplumun örgütlenişinden kaynaklanır. Ama yine de bu topluluklar toplumun bütününden çok fazla yalıtılmış kaldıkları takdirde toplumsallığa zarar verme riski taşırlar. Oysa gülmenin görevi tam da bu

tür ayrılıkçı eğilimleri cezalandırmaktır. Gülmenin işlevi katılığı esneklikle tadil etmek, her bireyin herkesle intibakını sağlamak, kısacası sivrilikleri yontmaktır. Dolayısıyla burada, çeşitleri önceden tespit edilebilecek bir gülünçlükle karşı karşıyayız. Buna dilerseniz mesleki gülünç diyelim.

Bu çeşitlerin ayrıntısına girmek yerine onlarda ortak olan şey üzerinde durmayı yeğliyoruz. İlk sırada karşımıza mesleki kendini beğenmişlik çıkıyor. M. Jourdain'in öğretmenlerinden her biri kendi sanatını diğerlerininkinden üstün tutar.[5] Labiche'in oyununda karakterlerden biri odun tüccarlığından başka bir mesleğin nasıl olabildiğine akıl erdiremez. Elbette kendisi bir odun tüccarıdır.[6] Bu noktada, icra edilen mesleğin barındırabileceği şarlatanlıkla doğru orantılı olarak kendini beğenmişlik *formalite merakına* dönüşmeye meyleder. Nitekim bir zanaat ne kadar tartışma götürür türdense onu icra edenler de kendilerini bir tür kutsal zümreye o denli ait sayarlar, diğerlerinin meslek sırları önünde eğilmesini beklerler. Faydalı, dişe dokunur mesleklerin halk için olduğu aşikârdır fakat faydası daha kuşkulu olanları, halkın onlar için var olduğu zannıyla meşrulaştırmak mümkündür. Formalite merakının temelinde de zaten bu yanılgı vardır. Molière'in doktorlarının gülünçlüğü büyük ölçüde buradan kaynaklanır. Çünkü onlar hastaya sanki hekimlik yapmak için yaratılmışlar ve hatta dünya hekimlik için var olmuş gibi davranırlar.

Bu gülünç katılığın bir başka türü de *mesleki hissizleşme* diyeceğim şeydir. Gülünç karakter işinin kaskatı kalıbına o kadar sıkıca yerleşmiştir ki hareket edecek, özellikle de normal insanlar gibi duygulanacak hali kalmamıştır. Zavallılara işkence edilirken bakmaya nasıl güç yetirebildiğini soran Isabelle'e ceza hâkimi Perrin Dandin'in verdiği cevabı hatırlayalım:

---

5 Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, I.Perde, 2.Sahne. (ç.n.)
6 Labiche, *La Poudre aux yeux*, II.Perde, 2.Sahne. (ç.n.)

Peh! Bir iki saat vakit geçirtiyor işte.[7]

Orgon'un ağzından kendini ifade eden Tartuffe'ünki de benzer bir mesleki hissizleşme değil midir:

Aldırış etmem kader der geçerim
İsterse kardeşimin, evladımın, karımın ve anamın öldüğünü göreyim.[8]

Ancak bir mesleği gülünç hale getirmekte en çok başvurulan yollardan biri onu kendine has jargonu içine kapatmaktır. Hâkim, doktor ve askerin herkes gibi konuşmayı artık beceremiyorlarmış gibi gündelik işlerde hukukun, taktik ilminin veya tıbbın diline başvurması sağlanır. Genelde bu tür güldürü oldukça kabadır. Fakat söylediğimiz gibi mesleki bir alışkanlığın yanı sıra bir karakter özelliğini de ortaya serdiği anda daha incelikli bir hal alır. Kumar tabirleriyle kendini gayet orijinal biçimde ifade eden Régnard'ın kumarbaz karakterinin, uşağına Hector ismini vermesiyle nişanlısını "Pallas, namı diğer Maça Kızı" diye çağırtması hatırlanacaktır.[9] Bir başka örnek de, güldürünün büyük oranda, bilimsel nitelikli görüşlerin kadınsı duyarlılıkla aktarılmasına bağlı olduğu Molière'in *Femmes savantes*'ıdır: "Epikuros'tan *hoşlanıyorum.*", "Vortekslere *bayılırım.*" vs. Oyunun üçüncü perdesi yeniden okunursa Armande, Philaminte ve Belise'in kendilerini hep bu üslupla ifade ettikleri görülecektir.

Aynı doğrultuda ilerlersek, bir meslek mantığı, yani bazı ortamlarda öğrenilip benimsenen ve o çevre içinde geçerliyken dışarıdaki insanlar için yanlış olan akıl yürütme usulleri olduğunu da fark edebiliriz. Biri tikel diğeri evrensel olan bu

---

7 Racine, *Les Plaideurs*, III.Perde, 4.Sahne. (ç.n.)
8 Molière, *Le Tartuffe*, I.Perde, 5.Sahne. (ç.n.)
9 J. -F. Regnard, *Le Joueur*, III.Perde, 4.Sahne. (ç.n.)

iki mantık arasındaki tezat çok özel türden birtakım gülünç etkiler yaratır ki bunlar üzerinde daha uzunca durulabilir. Burada artık gülme kuramının önemli bir noktasına ulaşmış oluyoruz. Bu sebeple meseleyi genişletip tüm genelliği içinde değerlendireceğiz.

IV

Gerçekten de, gülüncün derindeki sebebini keşfetmekle çokça meşgul olduğumuzdan şimdiye kadar onun en çarpıcı görünümlerini ihmal etmek zorunda kaldık. Şimdi biraz da gülünç kişiye ve gruba has olan, kimi durumlarda büyük ölçüde saçmalığa kayabilecek bir mantıktan bahsetmek isteriz.

Théophile Gautier en uçtaki gülünçlüğün, saçmanın mantığına uyduğunu dile getirdi. Benzer bir fikir etrafında dönen pek çok gülme kuramı vardır. Buna göre her gülünç etki bir yanıyla bünyesinde çelişki barındırır ve bizi güldüren şey somut bir biçimde vuku bulan saçma, "belirgin saçma" –ya da önce doğru kabul edip hemen ardından tashih ettiğimiz bir saçma görünümü- veya daha iyisi, bir yanıyla saçmayken diğer yanıyla doğal olarak izah edilebilir vs. bir şey olacaktır. Tüm bu kuramlar kuşkusuz bir parça hakikat barındırır, fakat bir defa bunlar oldukça kaba birtakım gülünç etkiler için geçerli olabilirler sadece. Ve sonra, geçerli oldukları durumlarda bile, gülünen şeydeki karakteristik unsuru, yani saçmalık içerdiği durumda gülünçlükteki *çok özel türden saçmalığı* gözden kaçırır gibidirler. İspat mı gerek? Verilen tanımlardan birini alıp, formüle göre sonuçlar üretmeyi deneyin: Büyük çoğunlukla gülünç bir etki elde edilemeyecektir. Demek ki gülünç şeydeki saçmalık sıradan bir saçmalık değildir. Belirli türden bir saçmadır. Gülünçlüğü

yaratmaz, ondan kaynaklanır daha çok. Sebep değil sonuçtur –fakat onu üreten sebebin hususi yapısını yansıtan çok özel bir sonuçtur. Bu sebebi tanıyoruz. Dolayısıyla artık sonucu anlamakta zorlanmasak gerektir.

Diyelim ki bir gün kırda dolaşırken, tepenin üstünde, kolları dönen hareketsiz büyük bir cisme belli belirsiz benzeyen bir şey fark ettiniz. Henüz ne olduğunu bilmiyorsunuz; *fikirlerinizi*, yani hafızanızdaki anılar arasından fark ettiğiniz şeye en iyi uyan anıyı araştırmaya başlarsınız. Neredeyse anında, bir değirmen imgesi gelir aklınıza: Öyleyse önünüzdeki bir yel değirmeni olmalıdır. Dolaşmaya çıkmadan az önce kocaman kollu devlerden bahseden masalları okumuş olmanız pek bir şey değiştirmez. Çünkü sağduyu elbette neyin hatırlanacağını bilmek ama esas önemlisi, neyin unutulacağını bilmektir. Sağduyu sürekli ve tekrar tekrar intibak eden, mevzu değiştiğinde ona göre fikrini de değiştiren bir zihnin çabasıdır. Kendini tamı tamına nesnelerdeki değişkenliğe göre ayarlayan bir zekânın devingenliğidir. Hayata yönelik dikkatimizin hareketli sürekliliğidir.

Şimdi de savaşa çıkan Don Quijote'ye bakalım. Romanlarda şövalyelerin yolları üzerinde dev düşmanlarla karşılaştığını okumuştur. Dolayısıyla ona bir dev gerekmektedir. Dev fikri zihninde yer etmiş ve orada hareketsiz, dışarı fırlayıp çıkmak ve bir vesileyle somutlaşmak için uygun anı kollamakta olan ayrıcalıklı bir hatıradır onun için. Bu hatıra maddileşmek *ister* ve bir nesneyle buluştuğu ilk anda, bu isterse biçimsel olarak deve hiç benzemeyen bir şey olsun, bir dev biçimi kazanacaktır. Demek ki bizim yel değirmeni gördüğümüz yerde Don Quijote devler görecektir. Bu gülünçtür ve de saçmadır. Fakat sıradan bir saçmalık mıdır?

Sağduyunun çok özel şekilde tersine dönüşü olan bir saçmadır bu. Düşüncelerini şeylere göre değil de şeyleri sahip olduğumuz düşüncelere göre biçimlendirmeye kalkışmaktır. Gördüğümüzü düşünmektense, karşımızda düşündüğümüz

şeyi görmektir. Sağduyu tüm hatıraları yerli yerinde bırakmamızı talep eder, böylece uygun düşen hatıra, her seferinde hâlihazırdaki durumun çağrısına karşılık verecek ve onu sadece yorumlamaya hizmet edecektir. Don Quijote'de ise tersine, diğerleri üzerinde hâkimiyet kurmuş bir dizi hatıra vardır ve bunlar karakteri de ele geçirmiştir. Dolayısıyla artık realite, hayalgücünün önünde eğilecektir; tek işlevi de hayalgücüne gerekli malzemeyi sağlamak olacaktır. Yanılsama bir defa biçim kazandığında Don Quijote onu hem de oldukça mantıklı biçimde tüm sonuçlarıyla birlikte geliştirecek, rüyasında gezinen bir uyurgezerin emniyeti ve şaşmazlığı içinde hareket edecektir. İşte yanılgının kaynağı olan ve abesliğin ardında yatan özel mantık budur. Peki ya bu mantık Don Quijote'ye mi özgüdür?

Gülünç karakterin zihnindeki veya kişiliğindeki bir saplantıyla, dalgınlıkla ve otomatizmle yanılgıya sürüklendiğini daha önce göstermiştik. Gülünçlüğün zemininde kafasının dikine gitmeyi, dinlememeyi ve işitmek istememeyi sağlayan özel bir tür katılık vardır. Molière tiyatrosundaki nice gülünç sahne bu temel tipe bağlanabilir: Sürekli müdahale edildiği halde *kendi fikrinin peşinden giden* ve daima aynı fikre geri dönen biri! Hiçbir lafı dinlemek istemeyen birinden hiçbir şeyi görmeyen birine ve buradan da sadece görmek istediklerini gören birine doğru belli belirsiz bir geçiş söz konusu gibidir. Takılıp kalmış zihin, düşüncelerini olan bitene göre düzenlemektense, olayları kendi fikrine göre eğip bükmeye varır. Dolayısıyla her gülünç karakter bu tasvir ettiğimiz yanılsama yolunu tutturmuştur; Don Quijote de bu gülünç abesliğin genel tipidir.

Sağduyunun bu ters yüz oluşunun bir ismi var mıdır? Bu duruma daha keskin ve kronik biçimlerde, bazı delilik çeşitlerinde rastlanabileceği muhakkak. Pek çok bakımdan sabit fikre de benzer. Ancak ne genel olarak delilik ne de sabit fikir güldürür bizi, çünkü bunlar hastalıktır. Bizde acıma

uyandırırlar. Gülme ise, görmüş olduğumuz gibi duygularla bağdaşmaz. Gülünç bir delilik varsa, bu ancak genel olarak sağlıklı bir zihinle uyuşabilecek, tabiri caizse anormal olmayan bir delilik olabilir. Nitekim her bakımdan deliliğe benzeyen normal bir zihin durumu vardır; çıldırma halindeki çağrışım dizisinin aynısına, sabit fikirdeki aynı özel mantığa bu durumda da rastlarız. Bu rüya durumudur. Eğer tahlilimiz yanlış değilse şu teoremle formüle edilebilir: *Gülünç saçma, rüyalarla aynı yapıdadır.*

Çünkü her şeyden önce, rüyada zekânın işleyişi tamı tamına az önce tasvir ettiğimiz şekildedir. Zihin kendi kendine tutkun haldedir ve dış dünyadan gelecek ufak bir mazeret hayallerini somutlaştırılması için yeterlidir. Kulaklara halen belli belirsiz sesler gelmekte, renkler hâlâ görüş sahası içinde dolaşmaktadır, yani duyular tamamen kapalı değildir. Fakat rüya gören kişi bu duyularla algıladıklarını yorumlamak üzere hatıralarına başvurmak yerine, tersine belirli, özel bir çağrışımı somutlaştırmak için algıladıklarını kullanır: Şöminede uğuldayan rüzgârın sesi hayalgücünü o anda meşgul eden fikre göre kâh vahşi hayvanların sesine, kâh melodik, ahenkli bir nameye dönüşür. Rüyadaki yanılsamanın genel işleyişi bu şekildedir.

Fakat gülünç yanılsama bir rüya yanılsamasıysa, rüyaların mantığı gülüncün mantığıyla aynı şeyse eğer, gülüncün mantığında da rüyanın mantığında var olan çeşitli özellikleri bulmamız gerekir. Burada da yine, iyi bildiğimiz bir yasanın doğrulandığını göreceğiz: Bir biçim gülünçse, onunla aynı güldürü zeminini paylaşmayan diğer biçimler de sırf ilkine benzemeleri sebebiyle gülünç hale gelirler. Gerçekten de, rüyaların oyununu uzaktan yakından hatırlatan tüm *düşünce oyunlarının* bizi eğlendirebildiği kolayca görülebilir.

Akıl yürütme kurallarındaki bir tür genel gevşeme haline ilk sırada dikkat çekmemiz gerekir. Bizi güldüren akıl yürütmeler yanlış olduğunu bildiğimiz fakat rüyada duyacak

olsak gerçek kabul edebileceğimiz akıl yürütmelerdir. Doğru bir muhakemeye uyumakta olan bir zihni yanıltmaya yetecek kadar benzerler. Yani bu da yine bir mantıktır fakat gerginliğini yitirmiştir ve bu nedenle de bizdeki entelektüel çabayı gevşetir. Pek çok nükteli söz, bu türden akıl yürütmelerdir; yani bize ancak çıkış noktası ve sonucu verilen kestirme muhakemelerdir. Fikirler arasında kurulan ilişkiler yüzeysel hale geldiği ölçüde bu nükteler de söz oyunlarına meylederler: Yavaş yavaş, artık duyduğumuz sözcüklerin anlamlarını değil sadece seslerini dikkate alır hale geliriz. Karakterlerden birinin, kulağına fısıldanan bir şeyi sistemli biçimde manasızca tekrar ettiği gayet gülünç sahneleri rüyalara benzetmek mümkün değil midir? Yanınızda birileri konuşmaktayken uykuya daldığınızda, bazen sözlerin yavaş yavaş anlamını yitirdiğine, seslerin bozulduğuna ve zihninizde garip anlamlar yüklenecek şekilde rastgele bir araya geldiklerine şahit olursunuz; böylece konuşan kişiyle birlikte Küçük Jean ve Suflör sahnesini canlandırmış gibi olursunuz.[10]

Bundan başka ayrıca rüyadaki saplantılara çok benzer görünen gülünç saplantılar söz konusudur. Aynı simgeyi peş peşe birkaç rüyada görmek ve bu rüyalarda başka ortak nokta olmadığı halde simgenin her rüyada makul bir anlama bürünmesi tecrübesini kim yaşamamıştır? Tekrar etkisi kimi zaman tiyatroda veya romanda bu özel biçime bürünür; bunların bazısı, rüyaya aitmiş havasındadır. Ve belki de pek çok şarkının nakaratı için de aynı şey geçerlidir; nakarat her kıtanın sonunda, her defasında aynı fakat başka bir manayla daima yinelenir.

Rüyada özel bir kreşendonun, yani rüya sürdükçe daha da baskın hale gelen bir tuhaflığın yaşanması sık olur. Akıldan kopartılan ilk ödünü bir ikincisi ve onu daha da vahim olan bir diğeri takip eder ve bu böyle nihai saçmalığa kadar sürer gider. Fakat saçmalığa doğru bu gidiş rüya görene

10 Racine, *Les Plaideurs*, III.Perde, 3.Sahne. (ç.n.)

özel bir his yaşatır. Ne mantığın ne adabımuaşeretin kendisi için anlam ifade ettiği bir duruma tatlı bir keyifle sürüklenen sarhoşun da benzer bir hissi tecrübe ettiğini sanıyorum. Bir düşünelim, acaba Molière'in kimi güldürüleri aynı duyguyu vermez mi? Söz gelimi neredeyse makul bir şekilde başlayıp envai çeşit saçmalığa doğru sürüklenen *Mösyö Pourceaugnac*[11] oyununu veya karakterlerin oyun ilerledikçe bir çılgınlık seline kapılmış gibi sürüklendikleri *Kibarlık Budalası*'nı[12] örnek alalım. "Daha çılgınını görmek mümkün olsa gidip Roma'ya bildireceğim." Bize oyunun bittiğini ihtar eden bu söz M.Jourdain'le birlikte içine sürüklendiğimiz ve giderek uçuk hale gelen bir rüyadan uyandırır bizi.

Fakat bunların da ötesinde, rüyalara has bir anlamsızlık vardır. Rüya görenin hayalgücüne o kadar doğal, uyanık birinin mantığına o kadar aykırı gelen öyle özel çelişkiler vardır ki kendisi tecrübe etmemiş olan kişinin bunlarla ilgili kesin ve doğru bir fikre sahip olması mümkün değildir. Rüyalarda, aynı kişi olmakla birlikte yine de birbirinden ayrı olan iki kişinin görülmesi durumundaki tuhaf birleşimden bahsediyoruz. Genellikle bunlardan biri uyuyan kişinin kendisidir. Kendisi olmaktan çıkmadığını hisseder, fakat aynı zamanda öteki kişidir de. Hem kendisidir hem değildir. Konuştuğunu duyar, hareket ettiğini görür fakat bir başkası onun vücudunu ve sesini almış gibi hisseder. Ya da belki de normalde olduğu gibi konuşup hareket ettiğinin farkındadır fakat kendisinden, onunla hiçbir ortak noktası bulunmayan bir yabancıymış gibi bahseder; kendi benliğinden kopmuştur. Pek çok gülünç sahnede de aynı tuhaf karmaşaya rastlamaz mıyız? *Amphitryon*'dan bahsetmiyorum. Gerçi orada da karmaşa kuşkusuz izleyenlerin kafasında oluşturulmakla birlikte esas gülünç etki bizim daha önce "iki dizinin iç içe geçmesi" dediğimiz şeyden kaynaklanır. Kastettiğim daha

11 Molière, *Monsieur de Pourceaugnac.* (ç.n.)

12 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme.* (ç.n.)

ziyade gülünç ve olağandışı muhakemeler; nitekim bu türden muhakemelerde söz konusu karmaşaya en saf haliyle rastlarız –gerçi bunlar yine de üzerinde düşünülerek ortaya çıkartılabilirler. Söz gelimi Mark Twain'in kendisiyle söyleşi yapan bir muhabire verdiği cevapları ele alalım:

– Kardeşiniz var mı?
– Evet Bill'di adı. Zavallı Bill!
– Neden? Öldü mü yoksa?
– Hiç bilemedik ki... Büyük bir muammadır bu mesele. Merhum ile ben ikizdik; on beş günlükken bizi aynı küvette yıkıyorlarmış. Birimiz boğulmuşuz, ama kim bilir hangimiz. Kimi boğulanın Bill olduğunu düşünüyor, kimi de ben.
– Ne tuhaf. Peki siz, siz ne düşünüyorsunuz?
– Bakın, dünyada kimselere açmadığım bir sırrımı vereceğim size. Birimizin özel bir işareti, sol elinin arkasında bir beni vardı ve o bendim. Oysa işe bakın, boğulan çocuk da odur vs.

Daha yakından bakıldığında bu diyalogdaki saçmalık herhangi bir saçmalık değildir. Konuşan kişi ikizlerden birisi olmasa ortadan kalkacak olan bir saçmalıktır ve Mark Twain'in bu ikizlerden biri olduğunu söylediği halde hikâyesini üçüncü bir kişiymiş gibi anlatmasından kaynaklanır. Pek çok rüyada biz de aynı şekilde davranırız.

V

Bu son açıdan bakıldığında gülünçlük öncekinden biraz farklı bir biçime sunuyor kendini. Şimdiye kadar gülmeyi öncelikle bir ıslah aracı olarak görmüştük. Bir dizi gülünç etkiyi ele alın ve dizinin genelinde baskın olan tipi ayırın: Geri kalanların gülünçlüklerini bu tiplere benzerliklerinden aldığını ve bizzat bu tiplerin de toplum karşısında saygısızlık örnekleri olduğu görülebilir. Toplum bu saygısızlıklara daha da etkili bir saygısızlık olan gülmeyle karşılık verir. Dolayısıyla gülmede hiç de müşfik bir taraf yoktur. Daha ziyade kötülüğe kötülükle karşılık verir.

Ancak gülünç izlenimde ilk anda dikkate çarpan şey bu değildir. Gülünç kişi çoğunlukla ilk başta kendisine somut biçimde sempati duyduğumuz biridir. Demek istediğim, kısa bir süreliğine kendimizi onun yerine koyarız; jestlerini, sözlerini, davranışlarını benimseriz ve onda gülünç olan şeyle eğlenirken aslında hayalen onu da bizimle eğlenmeye davet ederiz, yani ilk başta ona arkadaş gibi davranırız. Dolayısıyla gülen kişide hiç değilse cana yakın ve neşeli bir insan görünümü vardır ve bunu dikkate almamak hata olur. Gülmede özellikle bir gevşeme hareketi vardır ki, genellikle işaret edilen bu hareketin sebebini araştırmak gerekir. Bu izlenim herhalde en çok son verdiğimiz birkaç örnekte hissedilir haldedir. Bu gevşemenin açıklamasını da zaten bu örneklerde bulacağız.

Gülünç kişi otomatik biçimde kafasındaki fikrin peşinden gittiğinde, sanki rüyadaymış gibi düşünür, konuşur ve davranır. Oysa rüya bir gevşemedir. Eşyayla ve insanlarla ilişkiyi sürdürmek, sadece olan biteni görmek ve sadece tutarlı şeyler düşünmek kesintisiz bir zihinsel çaba gerektirir. Sağduyu tam da bu çabanın adıdır. Emek sarf ederek kazanılır. Ancak etrafımızdaki nesnelerden kopmak ama yine de hâlâ hayaller görmeye devam etmek, mantıktan uzaklaşmak ama yine de fikirleri yan yana getirebilmek kendini oyuna veya başka türlü söyleyelim, tembelliğe bırakmaktır. Gülünç saçmalık bu yüzden bize ilk anda bir fikir oyunu izlenimi verir. İlk hareketimiz de bu oyuna katılmak yönünde olur. Bu, düşünmenin yorgunluğunu dindirir.

Gülünçlüğün başka biçimleri için de aynı şey söylenebilir. Söylediğimiz gibi, gülüncün temelinde daima en rahat yolu tutturup gitme eğilimi vardır ki genellikle bu alışkanlığın yoludur. Bir defa bu yol tutturuldu mu artık mensubu olduğumuz topluma durmaksızın, tekrar tekrar uyum sağlamaya çalışmak gereği kalmaz. Hayata borçlu olduğumuz dikkati gevşetiriz. Az çok dalgın birine benzeriz. Belki de söz konusu olan, zekâdan çok iradenin bir dalgınlığıdır. Ama yine de bir dalgınlıktır, sonuç olarak da tembelliktir. Tıpkı az önce ele aldığımız durumlarda mantıktan uzaklaşıldığı gibi temayüllerden uzaklaşılır. Nihayet oyun *oynayan birinin tavrı benimsenir. Burada da yine ilk* tepkimiz tembelliğe çağrıyı kabul etmek şeklinde olur. Kısa bir süreliğine de olsa oyuna katılırız. Ve bu, bizdeki hayat yorgunluğunu dindirir.

Fakat bu dinlenme sadece bir an sürer. Gülünç izlenimin parçası olabilen sempati, epey geçici türdendir. Çünkü o da dalgınlıktan kaynaklanır. Bu tıpkı katı bir babanın arada bir kendini unutup çocuğunun yaramazlığına katılması, sonra ona terbiye vermek için derhal buna son vermesine benzer.

Hepsinden önemlisi gülme bir ıslahtır, düzeltmedir. Küçük düşürmeye yönelik olduğundan gülmeye hedef olan kişi üzerinde acı bir izlenim yaratması gerekir. Çünkü toplum bu kişiden temayüllerin dışına çıktığı için intikam almaktadır. Gülme eğer sempati ve iyilik dolu olsaydı bu amaca ulaşılamazdı. Hiç değilse niyetin iyi olduğu ancak sevilen kişinin sevildiği için terbiye edilip cezalandırıldığı ve gülmenin kimi kusurların tezahürlerini baskılayarak kendi iyiliğimiz için bizi kusurlarımızı düzeltmeye ve içsel açıdan iyileşmeye davet ettiği söylenemez mi?

Bu konuda çok şey söylenebilir. Genel olarak ve kabaca söylemek gerekirse gülme kuşkusuz faydalı bir işlev görür. Tüm tahlillerimiz de zaten bunu göstermeye yönelikti. Fakat buradan gülmenin daima hakça olduğu veya bir insaniyet ya da adalet düşüncesinden ilham aldığı sonucu çıkarılmamalıdır. Hakça olması için gülmenin bir düşünme edimi sonunda ortaya çıkması gerekirdi. Oysa gülme, doğanın veya hemen hemen aynı anlama gelmek üzere çok uzun bir toplumsal hayat alışkanlığının içimizde kurduğu mekanizmanın neticesi olmaktan ibarettir. Kendiliğinden ve bir misilleme mantığıyla gelişir. Kime nasıl dokunduğunu düşünmeye vakti yoktur. Gülmenin cezalandırışı hastalığın kimi aşırılıkları cezalandırışına benzer; masumları vurur, suçluları es geçer, genel bir netice gözetir ve tek tek vakalarla ayrı ayrı ilgilenmesi mümkün değildir. Bilinçli bir düşünce ile yapılmayıp doğal yollarla gerçekleşen her şey için de aynısı geçerlidir. Ortalama bir adalet, sonuçların toplamında ortaya çıkabilir, yoksa özel durumların teferruatında değil.

Bu anlamda gülme tamamen adil olamaz. İyi yürekli olması gerekmediğini de tekrarlayalım. İşlevi küçük düşürerek utandırmaktır. Doğa sırf bu amaçla, en iyi insanların içine bile bir parça fenalık veya hiç değilse muziplik koymamış olsa gülme bu işlevi yerine getiremezdi. Belki de bu noktayı fazla kurcalamamak daha iyi olacak. Kendimizle ilgili hiç

de gurur okşayıcı olmayan şeyler keşfedebiliriz: Gevşeme veya yayılma hareketinin gülmenin sadece girizgâhı olduğu, gülenin ansızın kendi içine çekildiği, az çok kibirle davrandığı ve başkasının kişiliğini iplerini elinde tuttuğu bir kukla saymaya meylettiğini görebiliriz. Bu küstahlıkta çabucak bir parça egoizmi ayırt edebilir ve bunun ardında da daha az içten, çok daha beter bir şeyi, gülen kişi gülmesine yakından baktıkça daha belirgin hale gelen tuhaf bir kötümserlik başlangıcını fark edebiliriz.

Başka yerlerde olduğu gibi burada da doğa, kötülüğü iyilik yolunda kullanmaktadır. Bizi tüm bu çalışma boyunca ilgilendiren de aslında iyilik oldu. Toplumun mükemmelleştikçe üyelerinden giderek daha esnek bir uyum elde ettiğini, derinlerinde giderek daha sağlam bir dengeye kavuştuğunu, bunca büyük bir toplulukta kaçınılmaz olan rahatsızlıkları daha büyük bir kuvvetle yüzeye ittiğini ve gülmenin bu dalgalanmaları vurgulayan faydalı bir işlevi yerine getirdiğini gördük.

Tıpkı denizin yüzeyinde dalgalar sürekli kabarırken alt katmanlarda derin bir dinginliğin hâkim olması gibi. Dalgalar çarpışırlar, birbirine girerler, denge ararlar. Beyaz, yumuşak, oynak bir köpük, dalgaların değişen hatlarını takip eder. Bazen kıyıdan çekilen bir dalga bu köpüklerin izini bırakır kumsalda. Yakınlarda oynayan çocuk köpükten bir avuç almaya geldiğinde şaşırır: Sıktığı avcunda birkaç damla su kalmıştır sadece. Dalganın getirdiğinden çok daha tuzlu, çok daha acı bir su. Gülme de aynı bu köpük gibi doğar. Toplumsal hayatın dış yüzeyindeki küçük isyanları haber verir. Bu altüst oluşların oynak şeklini anında gözler önüne serer. O da tuzlu bir köpüktür. Köpük gibi ışıldar. Tatmak için bu köpükten bir avuç alan filozof da elinde kalan bu azıcık şeyde bir parça acılık bulacaktır.

Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi'nde Yayımlanan Eserler

1. GURUR VE ÖNYARGI
   Jane Austen
   Çev. Hamdi Koç
2. GECEYE ÖVGÜLER
   Novalis
   Çev. Ahmet Cemal
3. BÜTÜN MASALLAR, BÜTÜN ÖYKÜLER
   Oscar Wilde
   Çev. Roza Hakmen-Fatih Özgüven
4. SEÇME MASALLAR
   Hans Christian Andersen
   Çev. Murat Alpar
5. KEREM İLE ASLI
   Hazırlayan ve Çev. İsa Öztürk
6. YÜREK BURGUSU
   Henry James
   Çev. Necla Aytür
7. DUINO AĞITLARI
   Reiner Maria Rilke
   Çev. Can Alkor
8. MODESTE MIGNON
   Honoré de Balzac
   Çev. Oktay Rifat-Samih Rifat
9. KANLI DÜĞÜN
   Federico Garcia Lorca
   Çev. Roza Hakmen
10. HÜSN Ü AŞK
    Şeyh Galib
    Çev. Abdülbâki Gölpınarlı
11. YARAT EY SANATÇI
    Johann Wolfgang von Goethe
    Çev. Ahmet Cemal

12. GORGİAS
Platon
Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat
13. DEDEKTİF (AUGUSTE DUPIN) ÖYKÜLERİ
Edgar Allan Poe
Çev. Memet Fuat-Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez
14. ERMİŞ ANTONIUS VE ŞEYTAN
Gustave Flaubert
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
15. YERLEŞİK DÜŞÜNCELER SÖZLÜĞÜ
Gustave Flaubert
Çev. Sema Rifat-Elif Gökteke
16. PARİS SIKINTISI
Charles Baudelaire
Çev. Tahsin Yücel
17. YERGİLER
Iuvenalis
Çev. Çiğdem Dürüşken-Erdal Alova
18. YUNUS EMRE, HAYATI VE BÜTÜN ŞİİRLERİ
Abdülbâki Gölpınarlı
19. SEÇME ŞİİRLER
Emily Dickinson
Çev. Selahattin Özpalabıyıklar
20. KAMELYALI KADIN
Alexandre Dumas Fils
Çev. Tahsin Yücel
21. DÖRTLÜKLER
Ömer Hayyam
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
22. YAŞAM BİLGELİĞİ ÜZERİNE AFORİZMALAR
Arthur Schopenhauer
Çev. Mustafa Tüzel
23. DENEMELER
Montaigne
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
24. DEVLET
Platon
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz
25. GARGANTUA
François Rabelais
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol-Azra Erhat
26. OBLOMOV
İvan Gonçarov
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Erol Güney

27. UTOPIA
Thomas More
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol-Mîna Urgan
28. TARİH
Herodotos
Çev. Müntekim Ökmen
29. KAYGI KAVRAMI
Søren Kierkegaard
Çev. Türker Armaner
30. ŞÖLEN-DOSTLUK
Platon
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat
31. BÜTÜN ROMANLAR, BÜTÜN ÖYKÜLER
Aleksandr Puşkin
Çev. Ataol Behramoğlu
32. SEVİYORDUM SİZİ
Aleksandr Puşkin
Çev. Ataol Behramoğlu
33. MADAME BOVARY
Gustave Flaubert
Çev. Nurullah Ataç-Sabri Esat Siyavuşgil
34. BABALAR VE OĞULLAR
Ivan Turgenyev
Çev. Ergin Altay
35. KÖPEĞİYLE DOLAŞAN KADIN
Anton Çehov
Çev. Ergin Altay
36. BÜYÜK OYUNLAR
Anton Çehov
Çev. Ataol Behramoğlu
37. CİMRİ
Molière
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
38. MACBETH
William Shakespeare
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
39. ANTONIUS VE KLEOPATRA
William Shakespeare
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
40. AKŞAM TOPLANTILARI
Nikolay Vasilyeviç Gogol
Çev. Ergin Altay
41. HİTOPADEŞA
Narayana
Çev. Korhan Kaya

42. MANTIK AL-TAYR
Feridüddin Attâr
Çev. Abdülbâki Gölpınarlı
43. HAGAKURE: Saklı Yapraklar
Yamamoto
Çev. Hüseyin Can Erkin
44. EŞEKARILARI, KADINLAR SAVAŞI VE DİĞER OYUNLAR
Aristophanes
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat
45. SUÇ VE CEZA
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski
Çev. Mazlum Beyhan
46. SİS
Miguel de Unamuno
Çev. Yıldız Ersoy Canpolat
47. BRAND-PEER GYNT
Henrik Ibsen
Çev. Seniha Bedri Göknil-Zehra İpşiroğlu
48. BİR DELİNİN ANI DEFTERİ
Nikolay Vasilyeviç Gogol
Çev. Mazlum Beyhan
49. TOPLUM SÖZLEŞMESİ
Jean Jacques Rousseau
Çev. Vedat Günyol
50. MİLLETLERİN ZENGİNLİĞİ
Adam Smith
Çev. Haldun Derin
51. MASALLAR
La Fontaine
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
52. GULLIVER'İN GEZİLERİ
Jonathan Swift
Çev. İrfan Şahinbaş
53. URSULE MIROUËT
Honoré de Balzac
Çev. Sabiha Rifat-Samih Rifat
54. RUBAİLER
Mevlânâ
Çev. Hasan Âli Yücel
55. MEDEA
Seneca
Çev. Çiğdem Dürüşken
56. JULIUS CAESAR
William Shakespeare
Çev. Sabahattin Eyüboğlu

57. BİLİMLER VE SANAT ÜSTÜNE SÖYLEV
Jean Jacques Rousseau
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
58. KADIN HAKLARININ GEREKÇELENDİRİLMESİ
Mary Wollstonecraft
Çev. Deniz Hakyemez
59. KISA ROMANLAR, UZUN ÖYKÜLER
Henry James
Çev. Necla Aytür-Ünal Aytür
60. HOPHOPNAME (Seçmeler)
Mirze Elekber Sabir
Çev. İsa Öztürk
61. KARAMAZOV KARDEŞLER
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski
Çev. Nihal Yalaza Taluy
62. TOPRAK ARABACIK (Mriççhakatika)
Şudraka
Çev. Korhan Kaya
63. DİLLERİN KÖKENİ ÜSTÜNE DENEME
Jean Jacques Rousseau
Çev. Ömer Albayrak
64. AKTÖRLÜK ÜZERİNE AYKIRI DÜŞÜNCELER
Denis Diderot
Çev. Sabri Esat Siyavuşgil
65. YAŞAMININ SON YILLARINDA GOETHE İLE KONUŞMALAR
Johann Peter Eckermann
Çev. Mahmure Kahraman
66. PHAEDRA
Seneca
Çev. Çiğdem Dürüşken
67. ABEL SANCHEZ –Tutkulu Bir Aşk Hikâyesi– TULA TEYZE
Miguel de Unamuno
Çev. Yıldız Ersoy Canpolat
68. PERICLES
William Shakespeare
Çev. Hamdi Koç
69. SANAT NEDİR
L.N. Tolstoy
Çev. Mazlum Beyhan
70. III. RICHARD
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku

71. DİVAN-I KEBİR
Mevlânâ
Çev. Abdülbâki Gölpınarlı
72. BİR İNGİLİZ AFYON TİRYAKİSİNİN İTİRAFLARI
Thomas De Quincey
Çev. Batu Boran
73. ATİNALI TİMON
William Shakespeare
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
74. AKIL ve TUTKU
Jane Austen
Çev. Hamdi Koç
75. ILLUMINATIONS
Arthur Rimbaud
Çev. Can Alkor
76. YÜCE SULTAN
Miguel de Cervantes Saavedra
Çev. Yıldız Ersoy Canpolat
77. SİYASAL İKTİSADIN VE VERGİLENDİRMENİN İLKELERİ
David Ricardo
Çev. Barış Zeren
78. HAMLET
William Shakespeare
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
79. EZİLENLER
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski
Çev. Nihal Yalaza Taluy
80. BİNBİR HAYALET
Alexandre Dumas
Çev. Alev Özgüner
81. EVDE KALMIŞ KIZ
Honoré de Balzac
Çev. Yaşar Avunç
82. SEÇME MASALLAR
E.T.A. Hoffman
Çev. İris Kantemir
83. HÜKÜMDAR
Niccolo Machiavelli
Çev. Necdet Adabağ
84. SEÇME ÖYKÜLER
Mark Twain
Çev. Yurdanur Salman
85. HACI MURAT
L. N. Tolstoy
Çev. Mazlum Beyhan

86. İKİ BÜYÜK DÜNYA SİSTEMİ ÜZERİNE DİYALOG
Galileo Galilei
Çev. Reşit Aşçıoğlu
87. ÖLÜLER EVİNDEN ANILAR
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski
Çev. Nihal Yalaza Taluy
88. SEÇME AFORİZMALAR
Francis Bacon
Çev. C.Cengiz Çevik
89. MASUMİYET VE TECRÜBE ŞARKILARI
William Blake
Çev. Selahattin Özpalabıyıklar
90. YERALTINDAN NOTLAR
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski
Çev. Nihal Yalaza Taluy
91. BİZANS'IN GİZLİ TARİHİ
Prokopios
Çev. Orhan Duru
92. OTHELLO
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
93. IV. HAÇLI SEFERİ KRONİKLERİ
Geoffroi de Villehardonin
Henri de Valenciennes
Çev. Ali Berktay
94. UPANİSHADLAR
Çev. Korkan Kaya
95. MİRZA ESEDULLAH HAN GALİB DİVANI
Mirza Esedullah Han Galib
Çev. Celal Soydan
96. ALÇAKGÖNÜLLÜ BİR ÖNERİ
Jonathan Swift
Çev. Deniz Hakyemez
97. FRAGMANLAR
Sappho
Çev. Alova
98. KURU GÜRÜLTÜ
William Shakespeare
Çev. Sevgi Sanlı
99. MAHŞERİN DÖRT ATLISI
Vicente Blasco Ibañez
Çev. Neyyire Gül Işık
100. GÜVERCİNİN KANATLARI
Henry James
Çev. Roza Hakmen

101. GEZGİN SATICI
Guy De Maupassant
Çev. Bertan Onaran

102. TROIALI KADINLAR
Seneca
Çev. Çiğdem Dürüşken

103. BİR HAVVA KIZI
Honoré de Balzac
Çev. Babür Kuzucuoğlu

104. KRAL LEAR
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku

105. MURASAKİ SHİKİBU'NUN GÜNLÜĞÜ
Murasaki Shikibu
Çev. Esin Esen

106. EMILE
Jean Jacques Rousseau
Çev. Yaşar Avunç

107. ÜÇ SİLAHŞOR
Alexandre Dumas
Çev. Volkan Yalçıntoklu

108. RUDİN - İLK AŞK - İLKBAHAR SELLERİ
İvan Turgenyev
Çev. Ergin Altay

109. SİVASTOPOL
L. N. Tolstoy
Çev. Mazlum Beyhan

110. YAŞAMIMDAN ŞİIR VE HAKİKAT
Johann Wolfgang von Goethe
Çev. Mahmure Kahraman

111. DİRİLİŞ
L. N. Tolstoy
Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu

112. SUYU BULANDIRAN KIZ
Honoré de Balzac
Çev. Yaşar Avunç

113. PAZARTESİ HİKÂYELERİ
Alphonse Daudet
Çev. Sabri Esat Siyavuşgil

114. SONELER
William Shakespeare
Çev. Talât Sait Halman

115. KATIKSIZ MUTLULUK
Katherine Mansfield
Çev. Oya Dalgıç

116. BÜTÜN FRAGMANLAR
Ephesoslu Hipponaks
Çev. Alova
117. ECCE HOMO
Friedrich Nietzsche
Çev. Can Alkor
118. MÜFETTİŞ
Nikolay Vasilyeviç Gogol
Çev. Koray Karasulu
119. SİYASETNAME
Nizamü'l-mülk
Çev. Mehmet Taha Ayar
120. TILSIMLI DERİ
Honoré de Balzac
Çev. Volkan Yalçıntoklu
121. STEPANÇİKOVO KÖYÜ
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski
Çev. Nihal Yalaza Taluy
122. THÉRÈSE ve LAURENT
George Sand
Çev. Volkan Yalçıntoklu
123. ROMEO VE JULIET
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
124. TRAGEDYANIN DOĞUŞU
Friedrich Nietzsche
Çev. Mustafa Tüzel
125. AŞK SANATI
Ovidius
Çev. Çidem Dürüşken
126. MÜLKİYET NEDİR?
Pierre-Joseph Proudhon
Çev. Devrim Çetinkasap
127. PIERRETTE
Honoré de Balzac
Çev. Yaşar Avunç
128. KAFKAS TUTSAĞI
L. N. Tolstoy
Çev. Mazlum Beyhan
129. GÖKSEL KÜRELERİN DEVİNİMLERİ ÜZERİNE
Copernicus
Çev. C.Cengiz Çevik
130. TARAS BULBA VE MİRGOROD ÖYKÜLERİ
Nikolay Vasilyeviç Gogol
Çev. Ergin Altay

131. ON İKİNCİ GECE
William Shakespeare
Çev. Sevgi Sanlı
132. SAPHO
Alphonse Daudet
Çev. Tahsin Yücel
133. ÖTEKİ
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski
Çev. Tansu Akgün
134. PUTLARIN ALACAKARANLIĞI
Friedrich Nietzsche
Çev. Mustafa Tüzel
135. GERMINAL
Emile Zola
Çev. Bertan Onaran
136. KİTLELERİN AYAKLANMASI
Ortega y Gasset
Çev. Neyyire Gül Işık
137. BAKKHALAR
Euripides
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
138. YETER Kİ SONU İYİ BİTSİN
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
139. ÖLÜ CANLAR
Nikolay Vasilyeviç Gogol
Çev. Mazlum Beyhan
140. LYKURGOS'UN HAYATI
Plutharkos
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol
141. YANLIŞLIKLAR KOMEDYASI
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
142. DÜELLO –Bütün Öyküler–
Heinrich von Kleist
Çev. İris Kantemir
143. OLMEDO ŞÖVALYESİ
Lope de Vega
Çev. Yıldız Ersoy Canpolat
144. EV SAHİBESİ
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski
Çev. Tansu Akgün
145. KRAL JOHN
William Shakespeare
Çev. Hamit Çalışkan

146. LOUIS LAMBERT
Honoré de Balzac
Çev. Oktay Rifat-Samih Rifat
147. GÜLŞEN-İ RÂZ
Mahmud-ı Şebüsterî
Çev. Abdülbâki Gölpınarlı
148. KADINLAR MEKTEBİ
Molière
Çev. Bedrettin Tuncel
149. BÜTÜN ŞİİRLERİ
Catullus
Çev: Çiğdem Dürüşken-Erdal Alova
150. MASAL IRMAKLARININ OKYANUSU
Somadeva
Çev: Korhan Kaya
151. HAFIZ DÎVÂNI
Hafız-ı Şirazî
Çev. Abdülbâki Gölpınarlı
152. YAKARICILAR
Euripides
Çev. Sema Sandalcı
153. CARDENIO
William Shakespeare - John Fletcher
Çev. Özdemir Nutku
154. GEORGE DANDIN
Molière
Çev. Sema Kuray
155. GENÇ WERTHER'İN ACILARI
Johann Wolfgang von Goethe
Çev. Mahmure Kahraman
156. BÖYLE SÖYLEDİ ZERDÜŞT
Friedrich Nietzsche
Çev. Mustafa Tüzel
157. KISASA KISAS
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
158. SİSTEM OLARAK TARİH
José Ortega y Gasset
Çev. Neyyire Gül Işık
159. HAYAT BİR RÜYADIR
Calderon de la Barca
Çev. Başar Sabuncu
160. DİONYSOS DİTHYRAMBOSLARI
Friedrich Nietzsche
Çev. Ahmet Cemal

161. ANNA KARENİNA
L.N. Tolstoy
Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu
162. GÜZEL DOST
Guy de Maupassant
Çev. Alev Özgüner
163. RESOS
Euripides
Çev. Sema Sandalcı
164. KRAL OIDIPUS
Sophokles
Çev. Bedrettin Tuncel
165. BUDALA
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski
Çev. Ergin Altay
166. KRAL VIII. HENRY
William Shakespeare
Çev. Hamit Çalışkan
167. KÖRLER ÜZERİNE MEKTUP
SAĞIRLAR ÜZERİNE MEKTUP
Denis Diderot
Çev. Adnan Cemgil - Dumrul Cemgil
168. AKIL ÇAĞI
Thomas Paine
Çev. Ali İhsan Dalgıç
169. VENEDİK TACİRİ
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
170. SILAS MARNER
George Eliot
Çev. Fadime Kâhya
171. MUTLAK PEŞİNDE
Honoré de Balzac
Çev. Sabiha Rifat-Oktay Rifat-Samih Rifat
172. BİR YAZ GECESİ RÜYASI
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
173. MARIANNE'İN KALBİ
Alfred de Musset
Çev. Bedrettin Tuncel – Sabahattin Eyüboğlu
174. ECİNNİLER
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski
Çev. Mazlum Beyhan
175. BORİS GODUNOV
Aleksandr Puşkin
Çev. Özcan Özer

176. HIRÇIN KIZ
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
177. DUMAN
İvan Sergeyeviç Turgenyev
Çev. Ergin Altay
178. ELEKTRA
Sophokles
Çev. Azra Erhat
179. NORTHANGER MANASTIRI
Jane Austen
Çev. Hamdi Koç
180. ROBINSON CRUSOE
Daniel Defoe
Çev. Fadime Kâhya
181. İKİ SOYLU AKRABA
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
182. SOKRATES'İN SAVUNMASI
Platon
Çev. Ari Çokona
183. İNSAN NEYLE YAŞAR?
L. N. Tolstoy
Çev. Koray Karasulu
184. EVLENME KUMARBAZLAR
Nikolay Vasilyeviç Gogol
Çev. Koray Karasulu
185-1 İNSANCA, PEK İNSANCA
Friedrich Nietzsche
Çev. Mustafa Tüzel
185-2 KARIŞIK KANILAR VE ÖZDEYİŞLER
Friedrich Nietzsche
Çev. Mustafa Tüzel
185-3 GEZGİN VE GÖLGESİ
Friedrich Nietzsche
Çev. Mustafa Tüzel
186. AYI -DOKUZ KISA OYUN-
Anton Pavloviç Çehov
Çev. Tansu Akgün
187. PARA ÜZERİNE BİR İNCELEME
John Maynard Keynes
Çev. Cihan Gerçek
188. JOSEPH ANDREWS
Henry Fielding
Ferit Burak Aydar

189. PROFESÖR
Charlotte Bronte
Çev. Gamze Varım
190. MALAVİKA VE AGNİMİTRA
Kalidasa
Çev. H. Derya Can
191. NASIL HOŞUNUZA GİDERSE
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
192. ZİNCİRE VURULMUŞ PROMETHEUS
Aiskhylos
Çev. Sabahattin Eyüboğlu - Azra Erhat
193. CYRANO DE BERGERAC
Edmond Rostand
Çev. Sabri Esat Siyavuşgil
194. YAŞAMA SEVİNCİ
Emile Zola
Çev. Bertan Onaran
195. KUMARBAZ
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski
Çev. Koray Karasulu
196. FELSEFE PARÇALARI YA DA BİR PARÇA FELSEFE
Søren Kierkegaard
Çev. Doğan Şahiner
197. YÜKÜMLÜLÜKLER ÜZERİNE
Cicero
Çev. C. Cengiz Çevik
198. RAMEAU'NUN YEĞENİ
Denis Diderot
Çev. Adnan Cemgil
199. KRAL V. HENRY
William Shakespeare
Çev. Hamit Çalışkan
200. KREUTZER SONAT
L.N. Tolstoy
Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu
201. BAŞTAN ÇIKARICININ GÜNLÜĞÜ
Søren Kierkegaard
Çev. Nur Beier
202. MASALLAR
Aisopos
Çev. İo Çokona
203. CYMBELINE
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku

204. ATİNALILARIN DEVLETİ
Aristoteles
Çev. Ari Çokona
205. BİR İDAM MAHKÛMUNUN SON GÜNÜ
Victor Hugo
Çev. Volkan Yalçıntoklu
206. FELSEFE KONUŞMALARI
Denis Diderot
Çev. Adnan Cemgil
207. VERONALI İKİ SOYLU DELİKANLI
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
208. İNSANDAN KAÇAN
Molière
Çev. Bedrettin Tuncel
209. ÜÇ ÖLÜM
L.N. Tolstoy
Çev. Günay Çetao Kızılırmak
210. KIRMIZI VE SİYAH
Stendhal
Çev. Bertan Onaran
211. İLÂHİNAME
Feridüddin Attâr
Çev. Abdülbaki Gölpınarlı
212. KADERCİ JACQUES VE EFENDİSİ
Denis Diderot
Çev. Adnan Cemgil
213. NOTRE-DAME'IN KAMBURU
Victor Hugo
Çev. Volkan Yalçıntoklu
214. CORIOLANUS'UN TRAGEDYASI
William Shakespeare
Çev. Özdemir Nutku
215. MEDEA
Euripides
Çev. Ari Çokana
216. TROILUS VE CRESSIDA
William Shakespeare
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Mîna Irgat (Urgan)

Henri Bergson (1859-1941): Sezgicilik ekolünün Batı felsefesindeki temsilcisidir. Yaşamında büyük üne kavuştu, 1927 yılında Nobel Ödülü'nü aldı. Eserlerine olan ilgi İkinci Dünya Savaşı sonrasında azalmış olsa da geç 19.yüzyıl ve erken 20.yüzyıl felsefesindeki önemli konumunu muhafaza etmektedir. Kendisinden sonra gelen Gilles Deleuze, Jean-Paul Sartre ve Martin Heidegger gibi düşünürleri de derinden etkilemiştir. İlk kez 1900 yılında yayımlanan, gülme üzerine yazdığı denemelerini içeren bu eserinde gülmenin anlamını, gülmeye yol açan koşulları ve gülmenin toplumsal işlevlerini araştırmaktadır.

Devrim Çetinkasap (1975): Marmara Üniversitesi Kamu Yönetimi bölümünden 2004'te mezun oldu. Galatasaray Üniversitesi Felsefe bölümünde yüksek lisansını tamamladı. Fransızca ve İngilizceden tarih, siyaset bilimi ve felsefe alanlarında çeviriler yapıyor.

9 786053 320784

KDV dahil fiyatı
12 TL